



Foto: Elin Høyland



Foto: Magnus Skrede



**Masteroppgave i Kultur- og Idéstudier, Teatervitenskap  
Universitetet i Oslo, 2011  
Skriven av Elin Høyland**

***Performative mutantar og villender i samtidsteatret  
– mot ein liminalitetsdramaturgi?***

*Refleksjonar rundt Vinge/Müllers Ibsen-trilogi med fokus på Vildanden 2009/2010, og spørsmål om realisme, teatralitet og performative strategiar mellom 1880 og 2011, i lys av Guy Debords Skuespillsamfunnet og Giorgio Agambens Homo Sacer*

*Are we Human  
or are we Dancer?  
(The Killers)*

# Innhold

KAPITTEL 1 - Intro: Illusjon katastrofe anarki .....	3
KAPITTEL 2 - Kontekst Empiri Dramaturgi .....	9
Vildanden og publikum – .....	19
Teatral triumf, performativ utfordring? .....	19
Festsspel-skandale, ”gissel-drama” og ibsensky horror show .....	19
<i>The critical heritage</i> .....	28
KAPITTEL 3 – .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Ibsen-komplekset. Mellom idealisme og realisme – og anarkisme	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Den norske Ibsen-tradisjonen og dokkeheimsruinen .....	34
”Ibsen the Romantic” .....	40
Ibsen som modernist .....	42
Ibsen som anarkist? .....	43
”Gregerske” avantgardismer .....	46
KAPITTEL 4 - Kunstnaren som sjølvutnemnd homo sacer i ”La Société de Spectacle”	51
Joseph Beuys – mellom sonene. Kunstpøltisk sjamanisme i <i>Skuespillsamfunnet</i> .....	53
<i>Skuespillet</i> som kollektiv transestilstand, <i>Homo Sacer</i> som det individuelle offer ....	58
KAPITTEL 5: .....	63
Teoretisk intermeso: Realisme, teater- og performance-komplekset .....	63
Teatralitet og realisme på Ibsens tid .....	63
Det performative vende – eller mot ein liminalitetsdramaturgi i teateret? .....	67
Den relasjonelle avantgarden .....	76
Intermeso II: Oppgavens performative aktørar og mutantar – definisjonar (som kan endrast men ikkje totalt avvist) .....	83
KAPITTEL: Inn i sonen .....	86
Dramaturgiske noter og unoter .....	86
Urkonflikten .....	87
Sammenhengene .....	89
Makt og avmakt i formasjonen av det individuelle sjølv .....	96
Kroppen som kampsona på verdsscena, eller, Gregers mot <i>begjærmaskinane</i> .....	101
Implikasjonar ved teateret forstått som eksistensiell terskelstilstand .....	105
Litteraturliste .....	110
Sangtekster .....	115
Førestillingsinfo: .....	118
Vildanden – del 2 – director’s cut – Black Box Teater .....	118



## Synopsis

Oppgaven går gjennom eit refleksivt-analytisk grep inn i relasjonane mellom idématerialet i og rundt Ibsens Vildanden i perspektiv av kunstnarduoen Vinge/Müllers arbeid med Ibsens dramatikk, med hovudfokus på deira versjon av Vildanden (Bergen 2009/Oslo 2010/ Berlin 2011).

Høyland opner her for å lese Ibsens kritiske realisme, hans samtidsdrama, som del av avantgardehistorien, og avantgardehistorien som del av utviklinga av ein utprega performativ vestleg samfunnskultur kor teatralitet og performativitet som kunstnariske strategiar blir sentrale i høve til kunsten som eksistensielt prosjekt i samtidskulturen. Vinge/Müllers estetikk reaktualiserer avantgardeteateret, som vist med referanser til performative uttrykk, og til dei estetisk-eksistensielle strategiane, refleksjonane, frå dadaismen og surrealismen som livsretningar, kor frigjerings av det “sanne” mennesket frå ein dehumanisert, eller kanskje overhumanisert samfunnskultur står i fokus.

Tilhøvet mellom idealisme og realisme som er ein hovudkonflikt i Ibsens dramatikk, lever og igjen i spørsmåla om tilhøvet mellom individ og samfunn i det Guy Debord kaller skodespelarsamfunnet, kor kunstens strategi går over i eit anti-estetisk program, og ifølgje kunstkritikaren Mikkel Bolt, representerer Avantgardens Sjølv-mord. Gjennom hybridkunstnaren Joseph Beuys kan ein i same tidsperiode lese ei anna historie, om avantgardens prosjekt transformert til ei form for performativ surrealisme, kor Beuys blir til ein trickster-figur som opererer mellom det akademiske, kunstnariske og sjamanistisk-spirituelle i sitt totalitære anti-kunst kunstprosjekt som framhever mennesket i seg sjølv som kunstner: Jeder Mensch ist ein Künstler. I Vinge/Müllers arbeid kan ein spore både det dystopiske og utopiske aspektet som balanserer på ulike måter i dei nevnte eksempla, og oppgaven vil vise korleis deira arbeid i dialog Giorgio Agambens idéar om Homo Sacer innbyr til ei nyteking av kunsten som livsrom, i ein samfunnskultur som inviterer sine barn inn i ein velstands- og demokratikultur kor dei i realiteten lever i ein “globalt sett”, livsløynsbasert unntakstilstand.

I den komplekse veven mellom Ibsens Vildanden frå 1884 og Vinge/Müllers Ibsen-trilogi (Et Dukkehjem / Gengangere / Vildanden), som ruller og går, lanserer Høyland begrepet performative mutantar for å omtale den samfunnskritiske kunsten som gjennom ulike estetiske, dramaturgiske og performative strategiar har presentert kunsten som livsrom i eit kritisk tilhøve til sin aktuelle samfunnskontekst. Teateret blir framheva som estetisk transgressiv og (relasjonelt) “reaksjonært revolusjonær” sone for den samfunnskritiske kunsten i lys av Vinge/Müllers arbeid, med fokus på opplevinga av kunststrommet deira som ei liminal erfaringssone – mellom kunst og liv, og den “fulle natursandhed” av mennesket som performativ-teatralt og relasjonelt betinga livsform. Performative mutantar blir presentert som eit bilete på korleis kunstnaren og kunsten inngår i ein aktiv, kritisk relasjon til eigen samtidskontekst, og seg sjølv som livsrom - ein liminalitetsdramaturgi.





## KAPITTEL 1 - Intro: Illusjon katastrofe anarki

”Illusion katastrofe anarki” (Christensen 1985). Sitatet er henta frå Erik M. Christensens undertittel på si avhandling om Henrik Ibsens Realisme frå 1985. Ei analyse av Ibsens virke med fokus på hans kunst som uttrykk for ”en anarkistisk poetikk”. Christensens analyse blir i min kontekst berre ei av mange referansar som kaster lys over dei tema eg her vil reflektere rundt i møtet mellom Henrik Ibsens dramatikk og den norsk-tyske kunstnarduoen Vegard Vinge og Ida Müller (heretter omtala som Vinge/Müller under eitt) sine produksjonar av *Et Dukkehjem*, *Gengangere* og *Vildanden*, med vekt på sistnemnte. I Christensens *illusjon, katastrofe, anarki*- tittel, ligg det og i høve til mine perspektiv ei treffande oppsummering av den estetiske og samfunnshistoriske reisa *Vildanden* gjer i møte mellom Ibsens dramatikk og samtidskontekst, Vinge/Müllers estetikk, og det potpurriet av ulike tematiske samanfall og esteiske motsetnader som florerer gjennom *Vildanden* på 1880-talt og den Vildande som gjenoppstod med Vinge/Müller, som det eg her vil kalle ei kritisk-realistisk samtidstragedie anno 2010.

Eller, eit dadaistisk draumspel.

Tenk deg *Vildanden* som kritisk realisme anno 2010, tematisk og formmessig, korleis vil dette sjå ut? Eller. Tenk deg berre Gregers Werle frå Henrik Ibsen sitt dramastykke *Vildanden* (1884) (Ibsen 2006: ss 633-676) våkne opp ein dag godt utpå 2000-talet, surfe seg gjennom dagen via ei vandring gjennom norsk samfunnsliv kryssa med eit kvardagsleg pop-, punk-, og realitypsykedelisk potpurri av samtidsforteljingar gjennom våre tv-kanalar, internettaviser, youtube, porntube, gameboy, playboy, you, me, wii og så vidare, før han sovner igjen og dagens inntrykk blander seg med hans sjølvopplevde familiedrama frå slutten av 1800-talet. Dette blir til ein draum, eller eit *draumspel* som går i ein form for loop, time etter time, kor statiske, repetitive bilete veksler med eksplosive utbrot og fysiske deformeringsar, kor han sjølv blir til ein dobbeltkarakter – iscenesetjar og iscenesatt i eit revengeplot kor han møter sin far som postmoderne industrikapitalist, Hjalmar Ekdahl, Gina og Hedvig som degenerert middelklassefamilie, og seg sjølv som det tilsynelatande fortapte, onde og frelsande *barnet* - ein bortkomen son, heimkomen som ”det romantiske bornet” i saumlaus vekselverknad mellom sine tre

traumatisk anlagte karaktertrekk, og med intet mindre enn *den ideale fordring* ”i brystet”. Draumspelet skaper assosiative klasj og samansmeltingar i rommet mellom den opprinnelege konteksten for Vildanden-dramaet frå 1884 og den framtida, altså den samtida me kaller notida, Gregers har ramla inn i.

Eit slikt klasj, og ein slik Gregers-draum, kan tjene som inngang til å beskrive det kunstnarduoen Vegard Vinge og Ida Müller, med ensemble, kroppsleggjorde som ei form for samtidstragedie med sin *Vildanden* av 2009/10 (Festspillene i Bergen/Black Box Teater, Oslo). Det heile i form av eit scenisk univers kor noko marerittaktige blanda seg med ein frigjerande, transgressiv draum. Ensemble og scenografi lever opp scener frå det ein kan tenkje seg som eit i jungianske forstand kollektivt negativt undermedvit om ein samfunnskultur som har rotne på rot, men som i skikkelse av Gregers og Hedvig (og eit utal liter teaterblod) opplever sin eigen *frigjerande* nemisis, i det dei to frå kvar si rolle i dramaet og førestillinga, sakte men sikkert revolterer mot den ”sumpluft” av eit degenerert samfunnsmedvit dei er fanga i, i førestillinga symbolisert av Ibsens resterande karaktergalleri frå den opprinnelege *Vildanden*. Ein kan jo i ein analyse av Vildanden-dramaet stille spørsmålet om det er Gregers eigen giftineksjon av sanning i livsløgnsserumet til Dr Relling eigentleg er det som *skaper* sumplufta. Eg heller nok meir i retning av Dr Relling som ein av dei hovudansvarlege, kanskje fordi eg lever i 2011, og kanskje fordi det i Vinge/Müllers Vildande framstår ei sumpluft av ein meir total eksistensiell dimensjon, som overskrider privatlivets livsløgner. Dr Relling framstår i den pastisj-aktige marionetteframstillinga, eller transformerings, av karakterane til Ibsen som den ”onde vitenskapsmannen” som blindt lever ut sine makteksperiment med gjennomsnittsmennesket som prøveklut. Men der Dr Relling blir symbolsk for eit makroperspektiv på ”humanismen gone anti-human” (eller, berre ”human all too human?”), ligg kjerna i den tragiske konflikten først og fremst mellom far og son. Born og forelder. Gregers, er tilbake for å hevne si mor, seg sjølv, og alle dei gjennomsnittsmenneska som ikkje får levd ut sine rette livsoppgaver. Gregers er tilbake for å fortelle oss eit par viktige ting.



Dermed gjenoppstår *Vildanden*, formmessig uavhengig av psykologisk-realistiske karaktertolkingar, men likevel med originalen sin tematikk av generasjonsopprør, brytningar mellom realismen og idealismen (blant anna fysisk realisert gjennom lange slosskamp-scener mellom Grosserer Werle og Gregers), og ikkje minst kampen om ”gjennomsnittsmennesket”, såvel som kampen mellom det gjennomsnittsmenneskelege sjølvbedrag og ulike former for eksistensiell anarkisme, i forstand av opprør for å hevde sin eigen sjølvråderett som menneske - som på si side og kan vippe over i ein form for sjølvbedrag med sine idealistisk ”over-menneskelege” fordringar, som Gregers så hardt får kjenne.

*Vildanden* er i Vinge/Müllers formspråk ein teatermaraton som gjennom ein konvulsiv kakafoni av scener som flytter seg frå (og står i fluxus mellom) det teatralt formstringente til det performativt apokalyptiske og kan lesast dramaturgisk etter kurven ”illusion katastrofe anarki”. *Illusjon*, peiker her og mot Ibsens realisme som formgrep, *katastrofen* for det konfliktmaterialet han teikner opp gjennom dramaet, og *anarki* for den ideologiske understraumen av radikalt opprør som ligg i Ibsens samtidsdrama, og meir spesifikt i symbolikken av Hedvigs pistolskot. Drønnet etter sjølv mordet til Hedvig lest som ein variant av det romantiske bornet (Sjå Durbach (1982), skaper og eit dramatisk ekko bak Gregers (og til slutt, Hedvig) sin oppstandelse som tragisk helt. Vinge/Müller opptrer som ein Gregers i tospann på kvar si side av eit splitta romantiske ideal, kor Gregers/Vinge blir til den romantiske despoten med den ideale fordring på grensa til fascistoid stormannsgalskp som drivkraft i si eiga iscenesetjing av *Vildanden*. Gregers i Ida Müllers skikkelse framtrer som ein wagnerisk, nemesisk og androgyn marionettefigur, dirigert av Vinge/Gregers inn i ei nærast messiansk helterolle. Eller, som eksorsist i marerittet av sine eigne oppvekstvilkår – som i konfrontasjon med Grosserer Werle, Dr Relling og Hjalmar Ekdal retter sin energi mot eit ofrings-/redningsrituale av Hedvig som den menneskelege *Vildand*.

La oss ta nokre steg tilbake (og fram igjen) for å sjå korleis denne Gregers blei til.

(Knirk, kniirk...)

## KAPITTEL 2 - Kontekst Empiri Dramaturgi

Ei dør i papp opner seg med eit langsamt knirk over høgtaleranlegget i kjellaren på Hausmania, kor Grusomhetens teater ved Lars Øino har lånt ut scena si til ein kunstnarduoen frå Berlin, halvt norsk riktignok, men med ein estetisk signatur som neppe kan kallast ”typisk norsk” trass at dei i dette øyeblikket og er i ferd med å opne ei dør inn til Henrik Ibsens *dramatiske* univers som vil ramme teater-Norge som ein form for teaterhistorisk eksplosjon, eller i det minste ein potensiell, eller i seg sjølv *pågåande*, transformasjon. Dørene som knirker, opner samstundes eit vell av ibsenske og andre teater- og kunsthistoriske rom. Ikkje minst opner dei døra til eit samrøre mellom det estetiske, politiske og filosofiske som speglar ein samfunnsmessig krisetilstand, samstundes som konturen av eit fellesskap i kunstrommet som livsrom kjem til syne i ei form for heilagging av det profaniserte. Ibsens samtidsdrama gjenoppstår som samtidstragedie og massiv kritikk av det norske teaterlivet samstundes.

Frå første øyeblikk minner kunstnarduoen beståande av regissør Vegard Vinge og scenograf Ida Müller, om at Ibsen sitt liv og verk heller ikkje i utgangspunktet er ein hyllest til ein idé om det typisk norske, men vel så mykje ein kritisk stillingstaken til samfunns- og teaterkulturen i heimlandet og med eit sterkt innslag av ”revolusjonær” kraft i sitt syn på mennesket sitt utviklingspotensiale – i Ibsens dramatiske verk sett i lys av spanningane mellom den individuelle sjølvutvikling og rådande samfunnsnormer i endring og konflikt. Vinge/Müller inviterte til *Et Dukkehjem* i det dei ”i skjul” frå dei offentlege pr-kanalane likevel lokka til seg det eg vil tørre å kalle brorparten av hovudstadens avantgardistisk interesserte og aktive teaterfolk til sin eigen *Off-Ibsen festival* (i parallell, som motsats og kommentar, til Nationaltheatret sin offisielle Ibsen festival á 2006), på Grusomhetens Teater i Hausmanns gate i Oslo. I ei gate oppkalla etter dadisten Raol Hausmann, i eit teaterlokale dedikert til Antonin Artauds *grusomhetens teater*<sup>1</sup>, var det altså den ibsenske dokkeheimen anno 2006 å lá Vinge/Müller skulle opne med eit morgonstell-tablå som skulle vise seg å setje tonen for eit ibsenskt samtidsopus som enno i skrivande stund, vår og sommar 2011, går sin gang, og som utifrå ei lesning

---

<sup>1</sup> Drive av skodespelar, regissør og teateravantgardist Lars Øino



opp mot Ibsens dramatikk og avantgarde- og performancehistoria rører ved sentralnervesystemet for samtidsteatret vårt, og for å fortsette metaforbruken: opnar ei blodåre mellom 1880-åra og 2011, teoretisk sett ved å reaktualiserer det ibsenske drama og hans realismeform som dramatisk opptakt til det me kan kalle vårt performative århundre. (McKenzie 2001, jfr kap.5).

I den performative kulturen blir spørsmål om stil og form i det avantgardistisk innretta teateret, og kunsten ellers, i stor grad transformert til eit fokus på kunsten som handling, kunstnaren som kropp, og ein sosio-politisk innretta funksjon i høve til samfunnskulturen som eg her vil kalle og undersøke som *performative mutantar*. Dette impliserer og stiller spørsmål til korleis kunstnaren gjennom sin praksis i ulike kontekstar, har utøvd, og kan utøve eit alternativ til dei etablerte idéar om kunsten som tradisjon, disiplin og ulike former for *miming* av det *verkelege* liv. Kunsten, teateret, slik eg opplever det i møte med Vinge/Müllers førestillingar, blir til ei liminal eksistens-sone som oppretter sine egne lover og konstituerer slik eit eige estetisk fundert livsrom som står i kommentar til samfunnet rundt, og har potensiale for å *mutere* erfaringa av verda ”slik den er”. Eit gjennomgåande trekk ved all avantgardekunst, om enn gjennom eit spekter av ulike uttrykksformer og ideologiske beveggrunnar. Eit hovudspørsmål for meg er kva for implikasjonar som ligg i dette i høve til kunsten og teateret som praksis i dagens samfunnskultur. Kva er det som står på spel i det estetikken blir tydeleggjort som eit spel om det verkelege? Det openbare svaret er at det handlar om definisjonsmakta over og balansen mellom individuelle og kollektive livsformer. Eg vil i det følgjande belyse korleis dette syner seg i dialog mellom Ibsen og Vinge/Müllers Vildanden, og ulike teaterhistoriske, kunst-teoretiske og filosofiske innfallsvinklar (nivå som jo og er innvevd i kvarandre *alltid allereide*<sup>2</sup>...)

---

<sup>2</sup> Eg vil her tilstå min hang til innebygd referering til eit ”alltid allereide” med assosiasjon og takk til Merleau-Pontys *kroppens fenomenologi* (Sjå Merleau-Ponty Phenomenology of Perception, 2004). Utan å gå inn i ein direkte diskusjon av den fenomenologiske tradisjonen vil eg her gjere merksam på mitt grunnleggjande fokus på kroppen som situert subjekt/objekt, både som del av det performative paradigmet (jfr mitt kap. 5) og som grunntilstand for mellom-menneskelege relasjonar og i spørsmål om vårt fellesskapspotensiale. (Sjå vidare Jean-Luc Nancys *Being Singular Plural*)

Gjennom møtet mellom Vinge/Müllers estetikk, Ibsens dramatikk og avantgarde- og performancehistoriske moment, vil eg opne for ei utforsking av desse tilhøva, med spørsmål om realisme, teatralitet og performativitet som estetiske og dramaturgiske grep (og alltid allereide innvevd i kvarandre), sett i lys av idéen om kunsten/kunstnaren som potensiell performativ mutant i samfunnskulturen. Målet er ikkje å etablere eit nytt altomfattande samlebegrep for teateret eller den ”performative kunsten”, men å forsøke å nærme seg ei spesifikk haldning til tilhøvet mellom teater, kunst og samfunn, som opner seg gjennom det føreliggjande materialet: Vinge/Müllers Ibsen-førestillingar med hovudfokus på *Vildanden* førestillingane i Bergen, mai 2009 og i Oslo i mai 2010<sup>3</sup>, i refleksiv dialog med Ibsen sin dramatikk og samtidskontekst, og det teaterhistoriske lest opp mot avantgarde- og performancehistorisk praksis og teori. Eg vil og opne ein dialog mellom Guy Debords idé om og kritikk av *Skuespillsamfunnet* (Debord 2009), og Giorgio Agambens politiske filosofi med vekt på hans bruk av *Homo Sacer*-figuren som bilete på individet i eit bio-politisk fundert samfunns-system. (Agamben 1998). Mellom Ibsens realisme og Vinge/Müllers verk ligg og ei rekke referansar til avantgarde-, performance- og teaterhistoria som eg vil fange opp som del-element i og referansebakgrunn for mine refleksjonar.

Drivande spørsmål til materialet er: kva skjer med Ibsens dramatiske univers i møte med Vinge/Müllers estetiske og dramaturgiske grep? Kva for implikasjonar opner dette på eit estetisk-dramaturgisk, tematisk og samfunnskritisk plan?

Oppgaven rører ved desse spørsmåla gjennom eit refleksivt-analytisk grep som opner for å lese Ibsens kritiske realisme, hans *samtidsdrama*, som del av avantgardehistorien, og avantgardehistorien som del av utviklinga av ein utprega performativ vestleg samfunnskultur kor teatralitet og performativitet som kunstnariske strategiar blir sentrale i høve til kunsten som *eksistensielt* prosjekt i samtidskulturen. Metodisk støtter eg meg

---

<sup>3</sup> Eg var til stades på følgjande framsyningar: *Et Dukkehjem* Fredag 25.august 2005 (Grusomhetens Teater, Oslo), *Gengangere*: Søndag 22.september 2007 (Black Box Teater), *Vildanden*: Søndag 24.mai, tirsdag 26.mai og torsdag 27.mai (Festspillene i Bergen) og *Vildanden – del 2. Director's Cut*: Tirsdag 25.mai og lørdag 29.mai (Black Box Teater Oslo)

blant anna til Alvesson/Sköldbergs idé om refleksiv tolkning i si bok *Tolkning och reflektion* (Alvesson/Sköldberg 1994):

Forskningsprocessen utgör en (re)konstruktion av den sociala verkligheten, där forskaren dels interaktivt samspelar med de beforskade, dels aktivt tolkande hela tiden skapar bilder för sig själv och för andra: bilder vilka selektivt lyfter fram vissa bud på hur förhållanden - upplevelser, situationer, relationer - kan förstås, och (därmed) negligerar alternativa tolkningar. (Alvesson/Sköldberg, 1994:13)

Deira perspektiv på ei « frigjering » av empirien innan den kvalitative forskinga har og viktige moment i seg, i den forstand at å kjenne sitt forskingsobjekt, og formidlinga av denne kjennskapen, ikkje nødvendigvis blir best formidla gjennom eit tilsynelatande ”reint” og deskriptivt modus. Det følgjande rådet frå Alvesson/Sköldberg er difor nyttig om ikkje ”einerådande”, og i tråd med det estetisk-dramaturgiske erfaringsgrunnlaget som ligg til grunn for meg <sup>4</sup>:

(...) mindre fokus på hur data kan säga oss hur det « verkligen är » och mer fokus på andra dygder, av typen kreativa idéer som ej underordnas den empiristiska normen om klavbundethet til « data ». Mindre koncentration på insamling och behandling av data och mer tonvikt på tolkning och reflektion – inte bara i relation til studieobjektet uan även i förhållande till forskaren själv (ibid :316)

Mi eiga rolle som teaterkritikar speler ei viktig rolle i bakgrunnen for mitt møte med det aktuelle materialet, kor liknande problemstillingar gjer seg gjeldande og kor eg søker ei refleksjonsform kor målet ikkje er å fastsetje verdi eller definitive tolkingsrom for det eg har sett, men heller gå i dialog med verket som utsagnsform. Å setje erfaringa av verket, eller opplevinga av verket, om til tekst handlar for meg om å opne eit landskap kor teoretiske, historiske og empiriske kjelder møtes gjennom idéen om ein likestilt dramaturgi, kor dei aktuelle idé- og emosjons « flatene » veves inn i kvarandre.

---

<sup>4</sup> Det ville utvilsamt vere interessant å gå gjennom detalj for detalj, minutt for minutt av forløpet i Vinge/Müllers maraton – av plassomsyn vil eg ikkje gjere det her, og ser meg heller ikkje i stand til det, og det er vel hovudpoenget: at verkets liv er i seg sjølv ein *statement* i retning av det uregjerlige – det som ikkje kan la seg spegle i eit mimetisk ein til ein tilhøve mellom sceneuttrykk (hendelse/levd liv) og retrospektive blikk på dette gjennom andre media. Min refleksjon søker å ta omsyn til dette ved å søke å ivareta deler av mystikken i den ”opprinnelege” erfaring... som alltid allereide er ein kompleks vev å orientere, og verbalisere seg i.

Førestillinga som utsagnskraft står som startpunkt for en utforsningsprosess av formspråk og tematikker, som i møte med språkets viljer og motviljer, kan trekke veksler på ein dramaturgisk « order of turbulence » i løpet av skriveprosessen – eit bilete som forøvrig og er talande for Vinge/Müllers estetikk, og sannsynlegvis deira prosess med utviklinga og gjennomlevinga av førestillingane. Formulert av Eugenio Barba i hans « Three faces of dramaturgy » :

Artistic discipline is a way of refusal. Technique in theatre and the attitude that it presupposes is a continual exercise in revolt, above all against oneself, against one's own ideas, one's own resolutions and plans, against the comforting assurance of one's own intelligence, knowledge, and sensibility. It is the practice of a voluntary and lucid disorientation in the search for new points of orientation. Apart from nourishing the work, revolt is also nourished by it. I do theatre because I want to preserve my freedom to refuse certain rules and values of the world around me. But the opposite is also true: I am forced or encouraged to refuse them because I do theatre. (Barba 2004: 252)

Eg vil og framheve korleis Vinge/Müllers estetikk reaktualiserer avantgardeteateret, eksemplifisert av blant anna Strindbergs *Ett Drömspel* og moment av Jarrys *Kong Ubu*, og ikkje minst tematisk/ideologisk, i dei estetisk-eksistensielle strategiane frå dadaismen og surrealismen kor frigjeringa av det “sanne” mennesket frå ein dehumanisert samfunnskultur står i fokus. Eit poeng her er å trekke fram det eksistensielle naudsynet desse estetiske uttrykka kan hevdast å tale frå, heller enn eit spørsmål om korvidt dei lukkast med sine manifestisk formulerte (anti)-visjonar for kunsten.

Å reflektere rundt Vinge/Müllers verk er for meg ein inngang til kunst- og teaterhistoria som gir ein etterlengta kopling mellom det ein kan kalle ein norsk teatertradisjon, med Ibsen-tradisjonen som eit offisielt omdreiningspunkt, ”det frie feltet” i norsk teater, og den avantgardehistoria Ibsen på sett og vis er med å rede grunnen for med sine radikale grep i teateret, på sitt høgdepunkt i 1880-åra. Vinge/Müller minner om behovet for å sprengje Ibsen-ikonet i norsk teater, men samstundes om verdien av å møte han direkte, til nærkamp så og seie gjennom det idémateriala som utgjorde konfliktgrunnlaget for hans dramatiske karakterar, og dermed og hans samfunnskritikk. Trass innslag av sterk symbolikk i retning av fader-mordet i Vinge/Müllers førestillingar handler deira brytekamp med Ibsen kanskje meir om ein pågåande dobbelt-duell i eit samfunnsanalytisk

perspektiv: mellom born og forelder, mellom tradisjon og revolt, og som eg vil kome tilbake til tydinga av; mellom *bios* og *zoé*.(jfr kap 4)

I kontekst av teaterrommet blir Vinge/Müllers særeigne blend av teatrale og performative strategiar i møte med Ibsens tekstar og til ein form for autentisitetsgivande *return of the aesthetic*, som i dialog og motsetnad til den relasjonelle estetikken sin ”sosialt orienterte nullpunktsrealisme” (jfr kap 5), her rører ved det karnevaleske og skulpturelt subversive.

Bak teatraliteten sine masker<sup>5</sup> i Vinge/Müllers *Vildanden* syder det av ei performativ kraft som gjer både sceneaktørar og publikum til sanningsvitner i ein samtidstragedisk rettsak, kor kunsten såvel som mennesket forstått som transformativ kraft skal stå sin prøve. Møtet mellom Ibsen sine sterkt symbolsk-psykologiserte karakterstøypingar og Vinge/Müllers samstundes stringente og polyfoniske audiovisuelle formspråk opner opp eit ibsens *gesamtkunstwerk* og eit samtidsdrama, kor eg opplever at det som står på spel er sjølve mennesket - i konfrontasjon med si eiga makt og avmakt i konstruksjonen av *sjølv* og *samfunn*.

Min inngang til verket går gjennom mi eiga erfaring som publikum, som kritkar og fagperson, og derigjennom mi erfaring av at det å vere til stades på Vinge/Müller sine førestillingar var å bevitne levande teaterhistorie i forstand av eit verk som ikkje berre rører gjennom sin estetisk sterke verknad, men med dette og blir til ei eksistensiell erfaring av kunsten og livet som *kampsone*, kor kunsten som livsrom trer inn som prekær aktør i kamp mot det ein i ibsens ekko kan kalle vår tids kollektive livsløgner. Verket sin formmessige karakter forskyver og interessa for kritikken, slik eg ser det, frå å bedømme verket som *kunstnarisk verdi*, til å reflektere rundt kunsten og teateret som arenaer for eksistensielle utsagn og levande (i forstand av *pågåande* og *potensielle*) estetisk aktivitet. Det er med andre ord framleis relevant å undersøke førestillingane (som eg og somme tider kaller verket, då i nevnte forstand) sine formale element og strategiar, men med det durative aspektet som grunnleggjande premiss for dialogen. Det handlar

---

<sup>5</sup> Heile ensemblen er kostymert med gummi-masker som minner om karikerte humor-show masker, ala, *MAD*, og realistisk-burleske Paul McCarthys figurar

med andre ord ikkje om å « dissikere », men heller om å konversere og forsøksvis *leve* med verket som uavslutta utsagnskraft.’

Mitt første møte med Vinge/Müllers arbeid var altså med Et Dukkhjem i 2006, iscenesatt på Grusomhetens Teater i Oslo, deretter kom deira versjon av Gengangere, iscenesatt på Black Box Teater i Oslo, hausten 2007. *Vildanden* møtte publikum første gong iscenesatt i Skatehallen i Bergen under Festspillene 2009, sidan på Black Box Teater i mai 2010 (*Director's Cut*), og i installasjonsversjon ved Prater, Volksbühne i Berlin i mai 2011. I forkant av Festspillene i Bergen blei eg bedt om å skrive ein artikkel om Vinge/Müller, som eg her vil gjengi deler av for å kaste lys over min eigen relasjon til verket, kjenneteikn ved dramaturgi og estetikk i verket, og for å kome til momentet av *durasjon* som ikkje berre er vesentleg for enkeltforestillingane men som og handlar om verket sitt liv som pågåande aktivitet og utviklinga av ein *levande* estetisk aktivitet. Eg skriv:

Det opnar seg ei dør i papp med ramme og handtak teikna på med grov tusjstrek. Rørsla blir akkompagnert av eit synkronisert dørknirk som bryt inn i det musikalske lydsporet – ein klassiskromantisk og diskret morgonstemning i loop –, og inn i eit baderom med tapet, interiør og detaljar som shampooflaske, do-snor, vatnglas, tannkremtube og tannbørste utforma i den same, fargerike papp- og tusj-estetikken kjem Nora og Helmers unge sønn (her i skikkelse av scenograf og skodespelar Ida Müller) for å gjere sitt morgontoalett. Det tek lang tid, og blir utført i det same, mjukt knirkande temopet som døra opna seg i. Tannpuss. Skyll ansiktet. Urinere. Kjemme håret. Kroppspråket er marionetteaktig, ansikts-mimikken overlete til ei lett karikert og statisk, men framleis realistisk gummimaske med parykk. Det litt underlege er kor sterkt dette opningstablået sitt i minnet mitt som noko nærast magisk, sentimentalt og tragisk lada, riktignok med ein komikk som skin i det heile, men som ikkje vipper alvoret over i latter for latterens skuld om det finnes noko slikt. Eg tenkjer det dreier seg meir om ein type latter som blir liggande som yrande bobler av emosjonelt engasjement i løpet av denne særeigne reisa gjennom Ibsens dokkeheim, som iscenesett av kunstnarduoen Ida Müller og Vegard Vinge (regi/skodespel). Ein latter som kom ut i små, sjølvforbausa nesten-utbrot, kor lattertiløpet blanda seg med gråt og eit slags prematurt bravo, medan ein ustoppelig spiral mot performativ apokalypse etterkvart utspela seg i scenerommet. Eg lo på ingen måte då eg gjekk ut, men eg var rysta i både hjernebark og beinmargsvev. Kva var det så i denne trivialiteten, pakka inn i minutiøst realistiske, men samstundes barnleg kvasi-naturalistisk utteikna pappkulissane, som rørte meg? Kva er det som får meg til å hugse skikkelsen som kjem gjennom baderomsdøra som eit tidlaust augeblikk, ja, eit sånt kjærleik ved første scenetakt augeblikk som revnar alt eg har av meir eller mindre bevisst teaterkritisk arsenal og vippar det over i eit nærast språklaust rom som likevel er fylt av noko språkleg eg har lengta etter? Kanskje er det den underfundige samansetjinga av nettopp det trivielle og patosbelagde, det kalkulerte og det impulsive. Det formstringente som foranledning til utbrot av eit

undertrengt eksistensielt raseri mot mellom-menneskeleg hykleri og sjølvbedrag under aksept av “tingenes tilstand”? Kanskje er det den tilsynelatande hårfine balansen mellom Vinge/Müllers respekt og disrespekt overfor både Ibsen som ikon og deira eige kunsthåndverk, som fører uttrykket inn i eit rom som rører ved kunstens uunngåelege, (men generelt ofte svakt synlege) nerve: tilhøvet mellom seg sjølv som kunst og seg sjølv som absolutt verkelegheit, her og no. For både Ibsen, karakterane i dokkeheimen og kunstnarane sjølv får samspelet mellom sine ideelle, tillærte og praktiserande samfunnsrollepotensiale utprøvd til fulle, i eit spel mellom det absolutt teatrale (forstått som eit illusjonsbasert formgrep) og det absolutt performative (forstått som eit illusjonsbrytande formgrep). Eit trekk som ikkje minst kom til syne i Vinge/Müllers førestilling nummer to i Oslo-landskapet, kor Ibsens Gengangere utgjorde grunnmateriale for ei sju timar lang reise gjennom hovudkarakteren Osvalds syfilisinfiserte blod- og arveskamkompleks. I eit formspråk dels forma gjennom genuin tilnærming til Ibsens tematikkar, dels gjennom eit audiovisuelt landskap prega av norsk Ibsentradisjon kryssa med mediegenerasjonens popkulturelle referansegrunnlag.

Vinge/Müllers Gengangere rysta meg vidare inn i eit Ibsenunivers som synleggjer nervetrådane som går mellom det me kallar tradisjon eller kanon i kunstverda, og såkalla samtidsorienterte uttrykk. Det rystar meg – nøkternt sett - fordi Vinge/Müller arbeider med ein formmessig og tematisk struktur som utstråler noko intenst samtidsepisk, noko hardt treffande Ibsen- og samtidsharselerande, noko forløysande teatertradisjonskritisk og ikkje minst noko kompromisslaust kunstelskande. Alt nesten samtidig.

Med *Et Dukkehjem* blei Vinge/Müller over natta til eit undergrunnsfenomen som varsla om ein kunstnarisk eigenart – oppstått via ein konflikt mellom regissør Vegard Vinge sine konseptuelle krav til sitt ensemble av opera-sangarar: få dager før premieren blei dei sagt opp av Vinge og regissør og scenograf duoen blei dermed til aktørar i sitt eige verk – som per i dag har utvikla seg til eit utprega *durativt* prosjekt kor kunstrommet får preg av å vere eit livsrom, både på konkret og symbolsk plan.

Introduksjonen av dokkeheimen i pastellfarga papp i kombinasjon med den totale raseringa til slutt satte og startskotet for ein Ibsenkritikk som vipper over i eit eksistensielt utrop om ein katastrofetilstand. Der Ibsen sin realisme er kjenneteikna ved å etterstrebe scenisk illusjon, møter med her ei speglvending av realismeproblematikken, kor brotet med illusjonen oppstår i ei dobbelt-rørsle, kor Vegard Vinge som regissør bruker siste del av førestillinga til å rasere sitt eige verk i kombinasjon med ein heilt direkte kritikk av Ibsens status som ikon i det norske teateret. Dobbelt-rørsla handler om at Vinge her samstundes isceneset seg sjølv som ”baby Bob”, ”realistisk” ikledd bleie ...

Det stumme spedbarnet i Ibsens drama gjenoppstår med andre ord som rasande kraft, angiveleg som offer for det oppløyste ekteskapet, og som infantilt motangrep på den ”falske” heimen. Illusjonen blir med andre ord offer for sin ibuande katastrofe.

Med *Gengangere* på Black Box Teater i 2007, blir det same tilhøvet mellom illusjon og katastrofe utvikla vidare i form av Osvalds syfilisistiske apokalypse, og Vegard Vinge vidareutvikler sitt dobbeltgrep som dramatisk karakter og iscenesetjar ”in the making of”. Genganger fungere på mange plan som eit overgangsdrama, både tematisk i Ibsens rekke av samtidsdrama, og i Vinge/Müllers estetikk, som apokalyptisk intermesso mellom dokkeheimen til Nora og Helmer, og dokkeheimen til familien Ekdahl. Der *Et dukkehjem* fokuserer på frigjeringa av Nora i Ibsens versjon, er det barna som blir satt i fokus i Vinge/Müllers versjon. Dette blir eit gjennomgåande trekk i alle produksjonane kor Ida Müller framtrer som ein nærast trans-historisk og androgyn skikkelse som ”tek bolig” i Ibsens karakterar og framkallar dei som forsømte barn, offer som no skal få leve ut det radikale revoltpotensialet som berre blir antyda mellom linjene i dei dramatiske tekstane. Det heile kan lesast som eit sørgespel over tapte illusjonar som går over i ein syklisk revoltmaraton, dirigert av Vegard Vinge som den forvokste Baby Bob (*Et dukkehjem*), som raserer dokkeheims- og fridomsillusjonen i all si infantile kraft; i *Gengangere* som den syfilisinfiserte Osvald Alving i katastrofalt fadermordsmodus med ein heil generasjon i ein odysseisk, brutal reise ut av arveskamkomplekset, mot ’sola’, og; i Gregers Werles skikkelse som ein anarkistisk anlagt despot som ein gong for alle skal både “vise oss sammenhengene”, “åpne øynene deres”(/våre), og gi “den ideale fordring” nytt liv som generasjonsopprør og gjenoppliving av barnet (Hedvig) og det symbolske og konkrete offeret for dei vaksne fanga i sine eigne livsløgnsskjebner: *Vildanden* skal opp frå havets bunn...

Eg vil i det følgjande ha mitt hovudfokus på *Vildanden* av Henrik Ibsen som dramatisk førelegg, i produksjon av Vinge/Müller med ensemble, men og med tidvise referansar til *Et Dukkehjem* og *Gengangere*, ettersom det heile og kan lesast som ein samanhengande prosess og utvikling av eit kunstnarskap og samtidstragedisk parafrasering av det ibsenske samtidsdrama som kultur- og teaterhistorisk fenomen.



Som eg vil vise gjennom dei ulike innfallsvinklane til idéen om kunstnaren som *homo sacer* – figur utover i teksten, og i tråd med det ovanståande, kan ein og oppsummere dei tre produksjonane til Vinge/ Müller slik:

*Et dukkehjem* – rasert av baby Bob, *zoé* går laus på undertrykkande form for *bios* .  
Infantiliteten som kulturhistorisk symptom og som kunstnarisk resistanse mot  
”adskilelsen” som verdenssystem

*Gengangere* – *zoé* i sakte og apokalyptisk reise mot sola; fellesskap gjennom  
performativ durasjon og syfilis-ifisert katharsis

*Vildanden* – den ideale fordring *in extremis*, og kunstnaren som sjølvutnemnd *homo sacer* – mot nye fellesskapsformer?

Heller enn å søke klare svar på altfor store spørsmål ønskjer eg i det følgjande å likevel å  
svømme ut i det havet av kunst-, teater-, og eksistensproblematikk *Vildanden*  
(1884/2010) inviterer oss til å utforske, slik eg har opplevd det, og kanskje kunne  
klargjere nokre samanhengar, motsetnadar og potensiale for nye erkjenningar.

La oss flakse vidare...

## Vildanden og publikum –

### Teatral triumf, performativ utfordring?

Hovedrollerne har ligefra Begyndelsen altfor lidt af den lette, jævne og hverdagslige touche fra Livet. Man spiller formeget Komædie og forliden Lystspill. Man gaar i Gang paa en saa svært afmaalt, alvorlig og høitidelig Maade, ligesom man strax bærer paa Forudfølelsen af, at der vil ske noget fælt i femte Akt. Tempoet er en halv Gang for langsomt. (Theater-Tidende 10.januar 1885)

For å fange noko av den verknadshistorikken Vinge/Müller skriv, og skriv seg inn i, vil eg her gå i dialog med utdrag av den resepsjonen førestillingane deira har fått blant norske og utanlandske kritikarar, samt dei publikumsreksjonane ein kunne lese utfrå uttalingar og avisoppslag rundt Festspillene i Bergen 2009, kor *Vildanden* var satt opp som ein av hovudsatsingane under parolen « politikken trenger kunsten » (Pressemelding fra Festspillene i Bergen, 13. januar 2009). Dette sett i lys av "the critical heritage" (jfr Egan 1972), som viser tilbake til deler av dei internasjonale reaksjonane rundt Ibsens dramatikkk viser noko av den valdsemda denne realismen kunne og kan framkalle. Emosjonsstyrken er kanskje det mest interessante fellestrekket i dette refleksjonsmaterialet, som og i diskusjon av realismen, teatraliteten og performativiteten som meir enn formale grep, kan utseie noko om samtidskulturens eksistensielle konfliktområdet. Min bruk av resepsjonsmateriale gir ikkje ei einheildekkjande analyse av resepsjonen av verket, men kan bidra til å opne opp det nemnde perspektivet, samt å føre lesaren vidare inn i *Vildandens* formspråk i Vinge/Müllers grep.<sup>6</sup>

### Festsspel-skandale, "gissel-drama" og ibsensky rocky-horror show<sup>7</sup>

*Vildanden*-førestillingane som er hovudfokus for analysen min, (men som samstundes heng organisk saman med *Et Dukkehjem* og *Gengangere* i høve til utviklinga av det me

---

<sup>6</sup> Eg vil ha som føresetnad at plot og tema for *Et Dukkehjem*, *Gengangere* og *Vildanden* er kjende for lesaren slik dei framstår i Ibsens originalversjonar. Eg støtter meg sjølv til utgåva av Ibsens Samlede Verker, utgitt av Gyldendal i 2006 i mine referansar til replikkar og skodespela som tekstar

<sup>7</sup> Jfr bl.a V/M-estetikk med "time warp" scenen i RHPS. ("Warp 1. To bend or twist and to be no longer in the correct shape, or to make something do this: *the door's been warped or something, it won't close properly* 2. to have a bad effect on someone so that they think strangely about things: *Henry's view of women had been warped by a painful divorce*" (Longman Dictionary 1995)

alt kan kalle *fenomenet* Vinge/Müller), blir og stilt i eit dobbeltlys i høve til sambandet mellom kontekst og publikumsreaksjonar. Situasjonen i Bergen framstår på mange måter som eit form for gissel-drama, kor både publikum, kunstnarane og festspelsjefen, Per Boye Hansen, blir konfrontert med kunsten som randsonetilstand mellom konvensjonsmakt og konvensjonsbrot, som stiller spørsmål til kunsten som livsrom. Her var det nemleg ikkje kunsten som intervenerte samfunnet, men snarare samfunnet som intervenerte kunsten som eige livsrom i forsøk på å føre den tilbake til sitt "rette" format.

*Vildanden*-forestillinga i Bergen blei spela mellom 22.mai og 1.juni i eit havnelokale, *Skatehallen*, som var omgjort frå skate-arena for ungdom til teater-scene og Festspill arena. *Vildanden* skulle vise seg å ha noko av skate-kulturen i seg, i det Ida Müller sin Gregers-figur gradvis utvikler eit fysisk språk som veksler mellom det nær statiske og repetitivt saktegåande, til ekstreme rørsler som gir å "møte veggen" ny tyding: Med den karakteristisk "pubertale" dobbelheten av livstrøytte og kraftfull energi i framtoninga, ser vi i Müller/Gregers ta fart, løpe mot og på ei stengd dør, for å falle, rulle saman som ein ball, rulle, reise seg og gjenta det heile i ein loop kor det som først framstår som sjølv-skadande etterkvart går over i ein form for transgressiv eksorsisme og ei indirekte erklæring av Gregers som ein figur med "mange liv". Den generelle tidsopplevinga i dei kvart- til halvt døgn lange forestillingane, blir og gjennom formspråket til Müller, satt i spel mellom det statiske og eksplosive, det repeterande og det transgressive – både i form av hennar utvikling av ein eigen skulpturelt inspirerte animering av Gregers-figuren.

Det var forøvrig Vinge sin Gregers som skulle dirigere premieren fram til skandale, i direkte konflikt med festivalsjef Per Boye Hansen. Premiera blei nemleg startpunktet for både ei form for uendeleg forestilling, og ein konflikt mellom kunstens « suverenitet » og den offisielle festivalramma rundt, *in persona* representert av Vinge og Boye Hansen. Eg vil her vise til Therese Bjørneboes oppsummering av situasjonen :

Per Boye Hansens beslutning om å stanse forestillingen på premieren (da den var « fire timer på overtid ») avslørte at kommunikasjonen mellom kunstnerne og festspillene ikke var optimal. Men inntrykket av om at forestillingen også

kunstnerisk var ute av kontroll, ble forsterket ved at flere av premieregjesteene uttalte i pressen at Vildanden ikke var kommet lenger enn til første akt, da festspillsjefen stanset den på premieren. Denne påstanden var fullstendig misvisende. (Bjørneboe 2009 : 30)

Her poengterer Bjørneboe eit viktig poeng, nemleg gapet mellom konflikten slik den framstod i teaterrommet som ein konflikt mellom den kompromisslause kunstnaren Vinge (med ensemble) og *arbeidsgivaren* Boye Hansen - som « på sin side henviste til sitt ansvar for de teknisk ansatte og at man måtte ta hesyn til naboene på grunn av høyt støynivå » (op.cit) - og korleis den utarta seg i media til eit spørsmål om kunstnarisk kvalitet, og ikkje minst furore over enkeltelement i førestillinga sitt formspråk kor element av nakne kroppar, ei oppvisning i urinering på scena og andre ekskrementekstremitetar (bl.a i ”såpeserien” *Ekdals* som eg kjem tilbake til seinare). Oppslag som « Smakløshetens teater » (Bræin 2009 : 27) og Boye Hansen havna i ei dobbeltrolle kor han som den makthavande « sabotøren » samstundes forsvarte nettopp den kunstnariske integriteten og kvaliteten i Vinge/Müllers verk, blant anna i dette intervju-svaret på spørsmål om kva som er det politiske i førestillinga :

I Vildandens tilfelle er det slik at Ibsen utøver en krass kritikk av dobbeltmoralen i sin samtid, han demaskerer den, så å si. Vegard Vinge og Ida Müller henter referanser fra hele den vestlige kulturen for å gi uttrykk for sin tolkning : at denne diagnosen fremdeles er gyldig i dag. Og mener man det, nytter det ikke å spille stykket i historiske kostymer fra 1880. Jeg har sett mange Vildanden-oppsetninger som har vært så rene og pene, og gripende, men så hjelpeløse når det kommer til å formidle stykkets råskap og raseri. Jeg oppfatter at det ligger en dyp fortvilelse bak dette stykket, som denne oppsetningen har klart å fange. (ibid:28)

Her rører Boye ved dobbeltgrepet som er å finne både hjå Ibsen og Vinge/Müller – kritikken av samfunnet utøvd gjennom samtidig kritikk av teateret i teateret (jfr Moi sine perspektiv på Ibsen i kap. 3) Trass sine mange og velfunderte støtte-erklæringar fekk Boye uunngåeleg og ei tredje rolle i kraft av sitt personlege oppmøte – ”Kveld etter kveld dukket han opp i Skatehallen, i elleve-tolvtiden, og stanset også ved et par andre anledninger forestillingen” (Bjørneboe 2009: 30) – nemleg den performative og autentiske speglinga av Werle som dramatisk figur, i kraft av Vinges allereide dobbelte framtoning som både regissør utanfor verket, og som ein variant av Gregers som stadig intervenerte i framføringa av sitt eige drama:

Kledd i et slags sersjantkostyme, og med Greger's navneskilt på jakkeslaget iscenesatte Vinge seg selv i rollen som Gregers Werle, men også indirekte Per Boye Hansen i rollen som grosserer Werle. (...) Forutsetningen for at konteksten lot seg integrere i forestillingen, lå i Vegard Vinges dobbeltrolle, som en slags transportasjon mellom fiksjonen, og den reelle (teater)situasjonen. (Bjørneboe 2009b: 30)

For å kome tilbake til eit av førestillinga sine hovudspor var det altså durasjonsaspektet i verket som var utgangspunktet for "skandalen", men som på sett og vis alt var varsla gjennom Vegard Vinge sine eigne uttalingar i forkant av premiera, og som i alle tilfelle står som eit grunntrekk for både arbeidsprosess og førestillingar hjå Vinge/Müller:

Vi jobber med langsomhet. Det kan være slitsomt, men det er slitsomt å komme under huden på folk. Det handler heller ikke om å bli ferdig. På mange måter er hele uken én oppsetning (ibid idem)

Trass den særeigne situasjonen som oppstod i Bergen, har Vinge/Müller gjennom sine tre off.- (off)- (off)- festivalar og gjestespel på europeiske festivaler og scener, bekrefta at dei har utvikla estetiske grep som treff publikum sterkt, uavhengig av den spesifikt kontekstuelle skandale-effekten i Bergen. Trass den ekstra merksemda Vinge/Müller fekk gjennom skandale-momentet, meiner eg dette ikkje var avgjerande for den status dei har fått som kunstnarar i europeisk topp-klasse, men snarare eit symptom på at mykje av den kunstnariske nyvinninga som pågår her, og i det norske frittstående scenekunstheltet (sjølvstendige kunstnarkonstellasjonar, prosjektgrupper og kompani), og linken mellom dette og internasjonale scenekunstmiljø enno ikkje finn klar gjenklang i den norske offentlege diskursen rundt teateret, som og utseier noko om kva som er allment akseptert som praksis. I tilfellet Vinge/Müller ser ein dette i korleis media hândterer enkelt-element frå førestillingane som bombastiske, verdireduserande og misvisande emblem for den estetiske og eksistensielt radikale erfaringa verket potensielt sett, og her veldokumentert, opner for publikum. Som Boye Hansen understreker i sitt retrospektiv på festivalen og Vildanden-debatten som gjekk : « Noe har vært bra, men det som ofte er blitt et problem, er at mange deltakere i debatten har informasjonen sin fra media og ikke har sett forestillingen selv » (Bjørneboe 2009 a: 27)

Det vesentlege med å vise til skandale-momentet og den påfølgjand debatten her, er å vise korleis konteksten for førestillinga får fram ulike sider ved verket. For der publikum i Bergen blei satt i ein form for gissel-situasjon i krysselden mellom Vinge og Boye Hansen, var publikum på Black Box Teater eitt år seinare nærare eit *rocky-horror picture show*-publikum på veg til det dei på førehand oppfatta som ei subversiv og samstundes sosialt koda *unik* underhaldningsoppleving. Slik eg opplevde det handla for mange om å utvise ei form for fan-oppslutning om fenomenet, få bli del av ein særeigne happening, og for andre – å gjenoppleve det dei i Bergen ett år tidlegare blei så l'ivsbejaande lamslått 'av. Her kan ein og hevde at det som utvilsamt framstod som pågande *happening*<sup>8</sup> i Bergen, fekk eit mindre farleg preg over seg i « director's cut » varianten i Oslo, kor Black Box Teater var vertskap klar med popkorn og tilrettelagt pause-stystem for publikum. Eit bilete på denne overgangen ligg i mi eiga oppleving av ei handling som gjentok seg i begge kontekstar; nemleg at det blir kasta ut posar med potetgull til publikum frå scena, harmlaust, banalt, uviktig? Vel, i Bergen opplevde eg dette som eit kritisk moment med dobbeltbotn (i ein situasjon kor spenninga over første møtet med denne Vildanden generelt var å ta og føle på, i ein miks av begeistring, asky, overrasking, latter, sorg, glede etc); publikum skulle få stilt sin hunger etter mange timar i teateret, men ikkje utan å bli minna på si eiga deltaking i trash-kulturen som og oppstår i ein fluxus mellom kritikk og (ironisk ?) hyllest på scena. Eg klarte ikkje ete den, før eg ga etter for den kollektive sigeren til « svolten ». Me åt i smug, skamfulle og takknemmelige. I Oslo gleid dette momentet av alvor og ubehag over i ein bekymringslaus « drive-in-theatre » situasjon, kor chipsen blei møtt med jubel og applaus i amfiet. (Knask knask...)

Om eg skulle oppsummere mi oppfatning av heilskapsbilete av dei ulike reaksjonane Vinge/Müllers produksjonar har møtt blant publikum og presse vil eg peike på to generelle hovudtrekk; ei vurdering av det estetiske grepet gjennom scenografi og skodespel som gjennomarbeida og imponerande, ein form for teatral triumf som så blir splitta i to i forhold til ulike svar på formgrepet's performative utfordring, i form av ein

---

<sup>8</sup> Eg viser her til Michael Kirbys Happening begrep, her overført til teateret opplevd som unik situasjon (jfr Kirby 1965)

fysiologisk utmattingsteknikk – tidsmessig, og i høve til aktørane sine tidvis kroppsleg, ekstreme øvingar.

Idalou Larsen, kritiker i Klassekampen og eiga nettside ([www.idalou.net](http://www.idalou.net)) lot seg ikkje overbevise av *Vildanden*, tross sin delvise honnør til deira estetiske grep som ho presiserer går igjen i alle produksjonane (og med underliggjande forventning eller krav om noko anna enn det som blir utvikla her) :

Nytt av året er den maniske gjentakelsen av alle ord, bevegelser og opptrinn som gjør denne første akten tre ganger leger enn den trengte ha vært og sammen med den øredøvende støyen forsterker den min opplevelse av at Vinge/Müller, infantilt og selvopptatt utnytter min passive stilling som tilskuer til autoritært å påtvinge meg en av og til fascinerende, men i bunn og grunn hul og pretensiøs esteikk. Og den slags overgrep vekker mitt anarkistiske raseri. (Larsen 2009)

I motsatt ende av resepsjonsspekteret finn vi forfatteren Vigdis Hjorth, som skreiv om si oppleving av *Vildanden* i Bergen i Dagbladet, med motsatt reaksjon av Larsen av å vere ”fanga” av verket:

Da jeg først var inn, var det vanskelig å gå ut. Dypt gripende til tross for all stilisering, skuespillernes masker, innleste ”maskinstemmer” og underlig hakkende, mekaniske kroppsspråk. Tekst og intensjonstro til tross for opphevelse av all kronologi, alt plot, Ibsen svevet over vannene i nyskapte scener dratt ut i tid, dvelende ved enkelte tekstutsnitt: Frifinnelse er frifinnelse. Den ideale fordring. Å se sin stilling som den er. En insistering som hensatte meg i en meditativ tilstand som vikret åpnende så det som skjedde på scenen ”slo inn”, jeg har aldri blitt så beveget av noen Ibsenforestilling, jeg pleier å bli imponert. Da jeg ramlet ut etter noen timer, var det som å komme fra en mett, flerdimensjonal verden til en kjedelig og flat. Brecht-foredraget jeg skulle holde i Den nasjonale scenes restaurant bleknet i hendene mine foran det pent kledde bergenske borgerskapet. (Hjorth 2009).

Vinge og Müllers *Vildanden*, med *Director's cut* som undertittel då førestillinga kom opp igjen i Oslo våren 2010, blei av den svenske scenekunstkuratoren og kritikaren Daniel Andersson omtala som ”en av detta årtiondes största nordiska teaterhändelser” (Andersson 2010), og er berre ein av mange kritikarar i norsk og europeisk setting som peiker mot mi eiga opplevinga av dette som eit unikum av eit scenisk, rituelt epos, kor *livskamp* som tema og formmessig grep blir framtrédande. Gjennom det utprega teatrale og karnevaleske uttrykket i scenografi og masker (som framleis står i kontakt med det

realistiske, eit poeng eg kjem tilbake til), blir denne kampen utvilsamt og til eit estetisk uttrykk som bryt med samtidige teaterrendar. I samband med utdelinga av Kriticarprisen 2008 til Vinge/Müllers produksjon av *Gengangere*, avslutta teaterkritikar Therese Bjørneboe sin tildelingstale med følgjande observasjon

Jeg vil si at Ida Müller og Vegard Vinges oppsetninger i dag fungerer som en viktig motvekt til trenden med det nye dokumentarteatret – særlig på det frie scenekunstheltet. Med den realismetradisjonen norsk teater står i, er det ikke overraskende at dokumentarteatret vinner gjenklang. Men Vinge og Müller går motsatt vei, og tilbyr teatralitet i overflod. De får fiksjonsverdenen på teaterscenen til å vokse, tøyes, velte ut i det abnorme. De er genuine teatereksentrikere, i den forstand at de problematiserer autenticitetsbegrepet. Og slik er der med på å gi teatret fornyet motstandskraft og relevans. (Bjørneboe 2008)

Her påpeiker Bjørneboe ikkje berre særeigenskapar ved Vinge og Müllers scenespråk, men setter dei i samband med ein større norsk og europeisk kontekst kor det dokumentaristiske som element i teateret står sterkt. Samstundes påpeiker ho det underliggjande paradoks at Vinge/Müller bryt med ein realismetradisjon i norsk kontekst, her samstundes blir *gjenoplleva* i eit form for gesamtkunstwerk<sup>9</sup>, kor sterke performative element inngår i det regissør Vinge sjølv utroper som *den totale og radikale fiksjon!* (*Vildanden* 2009/10).

I den grad førestillinga kan tolkast som eit opprør mot Ibsen, slutter eg meg til Anderssons observasjon:

Hatet är inte bara riktat in mot dramat, eller mot kapitalism eller ens mot maktmissbruk. Även Monumentet Ibsen både älskas av ansträngningen och hatas som mur, stoppkloss. Ibsen dyker upp som monster med lysande ögon och stönande stämma. Det är konventionen Ibsen de våldtar. Inte konstnären. Seriösa Ibsen, inte konstnären. ” (Andersson 2010)

Ein kan i tråd med ei slik tolking oppleve førestillinga som eit frigjeringsprosjekt, ikkje berre for Gregers og Hedvig, (som symbolkarakterar for vår generasjon av krigs- og velstandsbarn) men og for sider ved Ibsens kunstnariske virke og ideologiske tendensar, dels i tråd med nevnte Christensen sine perspektiv, men som i praksis hamner i skuggen

---

<sup>9</sup> Sjå Kjetil Havneviks artikkel ”Ibsen and the Gesamtkunstwerk” (Havnevik 2006)



av den veletablerte praksistradisjonen kor Ibsen er assosiert med ”psykologisk-realistisk drama”, og generelt med termen realisme. (jfr kap 3). Med Vinge og Müller sitt arbeid kan ein nærme seg andre sider ved Ibsens tenkning og dramatikk, kor både det romantiske, idealistiske og anarkistiske som *livssyn* kjem til syne i, eller som motsetnad til, det vi forbinder med det realistiske som *stil*. I så måte blir det og interessant å lese Ibsens prosjekt opp mot ein overgang frå realisme som stil i teateret, til det performative og teatrale som grep i den avantgardistiske kunsten som veks fram gjennom ulike uttryksformer utover 1900-talet (utan at stil-realismen forsvinn av den grunn, men sprer seg til film og tv-mediet).

Vildandenførestillinga ved Black Box Teater våren 2010 og Anderssons omtale av den står som eit foreløpig klimaks i kunstnarduoen Vegard Vinge og Ida Müllers arbeid med Henrik Ibsens dramatikk. Det ein no kan kalle deira Ibsen-trilogi, beståande av omarbeidingar av *Et Dukkehjem*, *Gengangere* og *Vildanden*, kan som regissør Vegard Vinge sjølv understreker lesast som eit samanhengande verk kor figurar og temalinjer går igjen, og kor utviklinga av ein særeigen estetikk, konseptuell og samfunnskritisk tenkning får utvikle og utspele seg, slik eg ser det, som eksplosiv samtidstragedie krystallisert og dramatisert gjennom og i mellom, eit utval av Henrik Ibsens originale replikklinjer.

Her blir det og interessant å gå til Henrik Ibsens eigen formaning, fordring, eller håp, i høve til resepsjonen av hans eige arbeid, formulert som innleiande kommentar til hans samlede verker:

Kun ved at opfatte og tilegne sig min samtlige produktion som en sammenhængende, kontinuerlig helhed vil man modtage det tilsigtede, treffende indtryk af de enkelte dele. Min vennlige henstillen til læserne er derfor, kort og godt, den at man ikke vil lægge noget stykke foreløbig til side, ikke foreløbig springe noget over, men at man vil tilegne sig værkerne – gennemlæse og gennemleve dem – i den samme rækkefølge som den, hvori jeg har digtet dem. (Christensen 1985: 10)

Om fordringen ikkje blir teke heilt bokstaveleg vil eg hevde at det er i si kompromisslause haldning til Ibsens materiale og sitt publikum, at Vinge/Müllers førestillingar skiljer seg ut som ei så sterk gjenoppliving av det ibsenske tankegodset, samanlikna med ei rekke andre omarbeidingar av Ibsens drama som jo og klart kan

kallast nyskapande på ulike plan. Vinge/Müller skiller seg ut fordi dei med sitt estetiske håndverk som osar av teatralitet, evner å overskride det ibsenske formspråk totalt, men samstundes gir det nytt liv gjennom ei kontinuerleg parafrasering av utvalte replikklinjer som fører til at tematikken veks, ja, til abnorme ideelle fordringar i teaterrommet. Samstundes kan ein lese i førestillinga som ei særskild tolking av *idégrunnlaget* som ligg i karakterar og stykke - og ja, i heile Ibsens opus, kor visse grunntematikkar kjem til syne mellom linjene, som ein eigen form for gjengangarar, med tyngdepunkt i konflikten mellom idealismen og realismen både som grunnlag for dramatiske karakterkonfliktar og i form av Ibsens egne kunstnariske grep. Ikkje minst oppstår ein interessant parallell mellom Ibsen og Vinge/Müller i form av ein krevande, *ideal fordring* til sitt publikum om å vie sitt fulle fokus og tilstrekkeleg tid for å kunne tilegne seg "det tilsigtede, treffende indtrykk af de enkelte dele". Der Ibsen viser til sine ulike drama som litterære tekstar, stiller Vinge/Müller sitt krav gjennom forma på førestillingane som både indirekte, og direkte gjennom Vinges rolle undervegs, inviterer publikum inn i ein "sone" kor den ordinære tidsoppfatning må forlatast til fordel for det Vinge igjen og igjen utroper som "den totale og radikale fiksjon". Tidsaspektet kjem her tydeleg fram som det avgjerande elementet, kombinert med den (anti)diktatoriske figuren Vinge går inn i for å mane fram førestillinga med publikum som vitner. Slik skapes eit rom kor det durative ikkje berre blir til estetisk element, men blir del av eit kunstnarisk situasjonskompleks kor tilskodaren og stilles overfor eit form for ultimatum: er du med oss eller i mot oss? Spørsmålet går inn i det komplekse spelet mellom førestillinga som teater og førestillinga som situasjon, som i løpet av Vildanden førestillingane i Bergen fekk eit særige *kritisk* alvor i seg. Dei i publikum som var "med" blei og nærast innkorporert i førestillinga si gjennomleving av dei aktuelle individuelle og kollektive traumene som preger *Vildandens* tematikk. Eit moment som har vore synleg i mykje av omtalen av førestillingane er ein tilsynelatande frustrasjon over at verket er blitt sett av for få, og at forme er for krevande for sitt publikum. Her tek eg med eit lite tankekors frå Ibsen sjølv:

Sandhedens og frihedens farligste fiender iblandt os, det er den kompakte majoritet. Ja, den forbandede, kompakte, liberale majoritet, - den er det! (...) Flertallet har aldrig retten på sin side. Aldrig, siger jeg! Det er en af disse samfundsløgne, som en fri tænkende mand må gøre oprør imod... Flertallet har magten – dessværre -; men

retten har det ikke. Retten har jeg og de andre få... de enkelte iblandt os, som har tilegnet sig alle de unge fremspirende sandheder. (...) Hvad er det for sandheder, som flertallet plejer flokke sig om? Det er de sandheder, som er så vidt tilårs, at de er på vejen til at bli' affældige. Men når en sandet er ble't så gammel, så er den også på gode veje til at bli' en løgn (Høst 1967: 28)

Her ser vi korleis Ibsen tydeleg er assosiert med den framveksande idéen om ”avsløring” av gamle sanningar som kan knyttast både til Comtes positivisme-tenkning , men og vel og merkje til deler av avantgarden sine framstøt mot nettopp positivismens ”løgner”. Kven som har rett og urett, viser seg, ikkje overraskande å vera eit høgst komplekst og iallefall utprega kontekstbunde spørsmål. Ibsen-sitatet står i samband med hans egne refleksjonar rundt ein *Folkefiende*, som tematiserer nettopp korleis ”den som står alene” er den som ser sanninga. Like treffsikker, om enn ikkje like høgverdig avslutter Ibsen sine betraktningar av dei som går rundt og ber på gamle, kollektivt forblindande sanningar:

---

Alle disse flertals-sandheder er at ligne med fjorgammel spegemad; de er ligesom harske, ulne, grønsaltede skinker. Og deraf kommer al den moralske skjørbug, som grasserer rundt om i samfundet... (op.cit: 28)

### ***The critical heritage***

Går me vidare inn i Ibsens eigen samtidskontekst, skjønner ein forøvrig raskt at han ikkje var den einaste som var ”kreativ” og emosjonelt lada i sin språkbruk. I Archer Williams artikkel ”Ghosts and Gibberings” trykt i Pall Mall Gazette, 8 april 1891 opner han med denne sitatsamlinga:

An open drain: a loathsome sore unbandaged; a dirty act done publicly; a lazaretto with all its doors and windows open... (...) Crapulous stuff (...) 'This mess of vulgarity, egotism, coarseness, and absurdity' - Daily Telegraph (criticism).  
'Unutterable offensive (...) Most damned and repulsive production – Daily news' (Archer 1972: 209)

Sitata er henta frå den britiske kritikaren og Ibsen-supportaren Willam Archer sin artikkel ”Ghosts and Gibberings” frå 1891, kor han ramser opp ”a few extracts from a little book I am compiling – on the model of the *Wagner Schimpf-Lexicon* – to be entitled 'Ibsenoclasts: or, An anthology of Abuse'. It will be an entertaining little work, I promise you; but the time for publication has not yet come” (ibid: 211) Artikkelen til Archer er eit

avisinnlegg, og eit klokkeklart ironisk motsvar til eit kritikarkorps som avslører sin sjokk-tilstand etter møte med Ibsens *Ghosts*, Archer fortolker:

As yet, the contributors to the above florilegium can barely have recovered from the moral epilepsy into which *Ghosts* – so far, and so far only, justifying their denunciations – appears to have thrown them. By the time I publish my complete Manual of Malediction, they will have come to themselves again, and will be able to read with a smile – though perhaps a somewhat sickly one – the babble of their delirium. (op.cit.:210)

Det var med andre ord oppheta debattar rundt Ibsens verk, her presentert i eit oppsummerande perspektiv ved redaktør for boka *The critical Heritage* (Egan 1972) som peiker på ekstreme motpolar i reaksjonsmønsteret i anglo-amerikanske kulturkretsar:

That major innovating talents are frequently received with hostility is a commonplace in literary history; yet to point this out is only partly to account for the uniquely bitter and vicious antagonisms which characterized Ibsen's contemporary reception in Europe and the United States. It was almost as if the future of civilisation itself was felt to at stake; throughout the Western world literary and political establishments reacted sharply, and polarized in extreme positions, over his name and work. Ibsen became a symbol. (...) he was to some (the 'the Ibsen-phobiacs as William Archer was later to call them) one of the chief manifestations of contemporary evil and corruption: unquestionably a sexual degenerate, an advocate of free love and votes for women and, worse still, a socialist; to others (the ('Ibsen-maniacs')) he was something only slightly less than salvator mundi, the champion of and spokesman for all progress, a fighter in the vanguard for feminine emancipation and, better still, a socialist (Egan 1972: 1)

Ikkje mindre relevant i mitt samband, er korleis Egan peiker på *Ibsen-effekten* som ein urovekkjande inngripen i det kritiske punktet enkeltmennesket opplevde at det kulturelle og politiske fellesskapet stod overfor – ein effekt som nærast automatisk vil dele opinionen mellom dei som reagerer med frykt- og ”bannlysings”-mekanismar, og dei som nærast i kjærleiksrus omfavner avsløringa av krisene som eit naudsynt moment på vegen mot eit betre og sannare samfunn, til saman – den evige prosessen av motståande løysingar på forvalting av livets krefter; og spørsmålet i kva grad dei kontrollerbare er?

Den innleiande sitatsamlinga skildrar altså reaksjonar i presse- og kritikarkorpus rundt ulike iscenesetjingar av Ibsens *Gengangere*, med sin tematikk rundt incestuøse familitilhøve, nedarva sjukdomar og livssyn, samt Osvalds syfilis. Dramaet kan tolkast på

mange nivå, men arveskamsproblematikken mellom generasjonar blir særst tydeleg her og som arvetvangs-problematikk. Ordlyden i sitat og forsøket på å tenke seg tilbake til Ibsens kulturelle samtid, får meg likevel til å tenke at det som aller mest var årsak til furoren ligg i korleis Ibsen i Gengangere, om enn indirekte uttalt, gjennomgåande sett fokus på mellom-menneskelege konflikttema som sett gjennom mennesket som *kroppssleg* vesen. Archer bemerker sjølv dette ved å vise til korleis kritikarane nærast kjenner seg kroppssleg overfalt av det som trossa alt berre blei framstilt gjennom Ibsens replikkar slik me kjenner dei, Archer observerer:

(...) the critics have averred that the tragedy is mainly, if not exclusively, concerned with what the Anti-Jacobin calls 'the loathsome details of disease born of depravity'. Scarcely a paper but says the same thing, in almost the same words. The most precise of all, perhaps, is the St.James Gazette: - 'No detail is omitted. We see the patient before us. His symptoms are described with revolting minuteness; the quivering of an eyelid or the drooping of a lip is duly noted: the course of the disease, in its origin, development, and culmination, traced with a precision worthy of a professor of anatomy. The very theatre seems to have turned into a hospital. (Archer 1972: 212)

Archer kommenterer vidare:

Nothing can be more explicit than this statement; it is absolutely without foundation. Oswald tells his mother that he is suffering from softening of the brain – not a pleasant announcement, certainly, but with nothing particularly 'loathsome' in it. (ibid.idem)

Han konstaterer korleis den ekstreme skildringa skiljer seg frå det faktiske forløpet på scena som ikkje gjer anna enn å opne det potensielle rommet i språket kor individuelle reaksjonar i møte mellom ord og bilete oppstår:

Instead of no detail being omitted, no detail is given. I do not for a moment suggest that the writer deliberately stated what he knew to be false. He wrote under the overpowering impression of what is undoubtedly a very terrible scene or series of scenes. The intense reality of the thing was vividly present to his mind, and he lacked time, and perhaps energy, to consider very closely how that effect of reality had been produced. (ibid.idem)

Balansert mellom dei sterke reaksjonane og Archer si tolking av desse, får me altså meir enn eit innblikk i Íbsens tid. Me får innblikk i meir generelle menneskelege reaksjonsmønster og motreaksjonar som går igjen i resepsjon av kunst, tør eg påstå, til alle tider. At det i tilfellet med Vinge/Müllers verk og er ein link til Íbsens samtid, gir oss eit interessant ekstra lag i lesningen av våre eigne reaksjonar på uttrykket, og korleis det står i høve til kulturen rundt oss.

I sin artikkel "Culturas-In- Extremis" presenterer den mexicanske performancekunstnaren Guillermo Gómez-Peña oss for det han opplever som "the spectacle of the mainstream bizarre" (Gómez-Peña 2004: 287) I introen oppsummerer han utgangspunktet for å betrakte faren for at hans eigen kunst vil framstå som "just another "extreme" variety act in the humongous menu of global culture":

The serpent finally bit its own tail. What ten years ago was considered fringe "subculture" is now mere pop. The insatiable mass of the so-called "main-stream" (remember the film the Blob?) has finally devoured all "margins", and the more dangerous, "other", thorny, and exotic these margins, the better. In fact, stricto sensu, we can say that there are no margins left. (...) Nowadays, spectacle replaces content; form gets heightened, more stylized than ever, as "meaning" searches for the next "extreme" image or experience. Ethical and political implications are fading memories of the past century (ibid.idem).

Gómez-Peña knytter "the mainstream bizarre" opp som fenomen føyd av massmedia og internett "where so-called "radical" behavior, revolution-as-style, and "extreme" images (...) have become daily entertainment, mere marketing strategies" (ibid.idem). Dette er sjølvstg eit av mange mulige blikk på masse- og mediekultuen, men kan vel i alle tilfelle bekreftast som eit *gyldig* argument i komplekset menneske-media- meningsproduksjon. Interessant her er og korleis han viser til forrige århundre med eit uttalt savn etter etiske og politiske implikasjonar i kunsten. Møtet mellom Vinge/Müllers durasjonelt subversive dramaturgi, sett i høve til tempo og merksemdsspenn i den allmenne mediekulturen, og Íbsens dramatikkk framstår her som eit svar på etterspurnaden til Gómez-Peña, men inneheld med sin miks av spektakulære og fysiologisk valdsame element og ein dobbeltbotn, kor den individuelle reaksjon ikkje er sjølvstg.

Tilbake til den ekstreme ordbruken frå kritikarane i 1891, kan ein nok trekke ein parallell til dei reaksjonane Vinge/Müller har fått, især i samband med Genganger på Black Box Teater og *Vildanden* i Bergen, men på langt nær så sterke ord har blitt brukt som det Archer skildrar her. Dette vitnar om ulike tilhøve mellom teater, samfunn og presse – og ikkje om ei tid kor både publisering og iscenesetjing av nye dramastykke, ikkje minst frå Ibsens penn, var ein *happening* i seg sjølv, og i norsk kontekst. Her eksemplifisert med eit gledes-eksempel som framhever Ibsen, saman med Bjørnson, som den storleiken han var i norsk kontekst og i si levetid:

Jeg har altid synes, at det var en Fest at overvære de første Opførelser af Ibsens og Bjørnsos skuespil, og det er som om spændingen, den aandelige Interesse, den intense Agtpaagivenhed ogsaa over det store Publikum er bleven større for hvert nyt Indlæg i Behandlingen af de store menneskelige Spørgsmaal, som de to Digtere har givet. (G.A.D 1885)

Tilbake til Archers ”sumpluft”-sitatsamling, kunne ein jo og tenke seg at dette kunne vere formuleringar i Gregers Werle si omtale av ”draumspeldagen” i vår ”cultura-in-extremis-verden, eller for den del som uttrykk for hans ”moralske indignasjon” over livsløgnskulturen i Grosserer Werle/Ekdals verden. I Vinge/Müllers *Vildanden* blir familien Ekdal presentert samla i eit form for motunivers til svart-kvitt universet til Grosserer Werle (sistnemnde blei for mange i publikum det dei fekk sjå, avhengig av kor lenge dei var i salen, og på kva for førestillingskveld). Ekdal-familiens stove er scenografisk teikna i ”livsglade” fargar, sterk rosa, gult og lyseblått går igjen, og Hjalmar, Gina og Hedvig går i tilsvarande fargesterke klede. Livsgleden er det verre med i det me blir presentert for det som er utforma som ein reality-serie, no på store tv-skjermar på scena, under navnet *Ekdals*. Estetikken og aktørane er dei same som dei me har møtt på scena, men, slik eg tolker grepet, skal me no gjennom reality-genrens ultimate avsløring av kvardagslivets hemmeligheter verkeleg få møte Ekdals, ”som dei er”. Det er ikkje pent. Med unntak av ein glorete glad-vignett som intro til kvar episode (det blir mange ja), er bileta prega av ein påfallande ”husets” taushet kor berre Ginastøvsugar kjem inn som støy-element, og ellers lydane av Hedvig og Hjalmars forskjellige ”påfunn”. Av plassomsyn vil eg ikkje her forsøke å dissikere heile forløpet, men presisere at her kjem dei kroppslege ekskrementa inn som bilete på det ”sanne

mennesket” i ein form for pervertert naturtilstand, kor modernitetens fysiske innretningar står som løgnaktig dekorasjon (i papp!) rundt, især Hedvig som eit dyr i fangenskap. Tematikken av incestuøse familieforhold frå *Gengangere* får og vere med her, med ekskrementa som ”fascinasjonsobjekt”. Kontrasten er så påfallande at eg ikkje kan la være å tenke på Ingmar Bergmans familien Ekdahl i *Fanny og Alexander* (1982), kor handlinga er lagt til 1907/08, og den herskapelege storfamilien Ekdahls lever i eit univers av livsglede, vel og merke gjennom ei tru på ”illusjonen” som snart skal møte sine mørke utfordringar. Trass tragedien som kjem på banen og for Bergmans Ekdahl-familie, er det langt mellom Bergmans sterke og lysande Emilie (Fanny og Alexanders mor) og Ibsens Gina (Hedvigs mor). Der Gina står som eit erkesymbol på den ”enkle fornuft” som gjer sitt beste for å halde orden både på den huslige og eksistensielle fasaden, og tilsynelatande i eit nesten reint praktisk-orientert tilhøve til Hedvig, er Emilie ei tragedieheltninne som stråler av kjærleik til livet, og som redder seg sjølv og sine barn frå biskopens jerngrep om livsgleden deira. Livsgleden blir direkte kopla til teateret og livets mystikk, som eit rom for forvaltning av det fellesskapet gjennom livet aktivert som draumspel (min tolking). I Ibsens Ekdal-stove er teateret flytta inn på det berømte loftet, Hjalmar mørkerom for foto-framkalling, som har blitt til gamle Ekdals eige teater av minner om eit svunne liv – loftet er i dobbeltforstand blitt til hans jaktmarker.

Vinge/Müllers transformasjon av Edal-loftet til ”reality-serie” in-extremis, tangerer idéen om ein ”mainstream bizarre”, som gjer det underleg, og kanskje kjærkomment, å sjå sterke reaksjonar i media. Det finnes jo openbart langt verre ting i vår daglige verkelegheitskontekst enn at Vegard Vinge, med stil og treffsikkerhet!, urinerer i sin eigen munn på ei teaterscene, og det som kommentar til 70-talets *Vildanden*-ensemble (Espen Skjønberg m.fl) sin figurering i diverse reklamefilmar av nyare tid. Det går ein tråd av kritiske kommentarar til ’tilstanden i det norske teateret’ gjennom Vinge/Müllers produksjon, som evner å kople spørsmålet om teaterets funksjon og framtid i kulturen vår opp til den generelle tilstanden av ”skuespillsamfunn” som omgir oss, og som kvar enkelt må finne måtar å navigere seg gjennom på – ideelt sett, utan å gi seg over til sin



potensielt avatariske dobbeltgjengar – lausrive frå årsak og verknadstilhøve i vårt, alltid allereide *økologiske*<sup>10</sup> fellesskap.

Dernæst må nævnes Hr. Halvorsen som Gregers Werle, denne ærlige, naive, klodsede Idealist, der altid vil det Bedste men kun oppnaar at stifte Fortræd og Ulykke, da de moralsk forbrøblede, forkomne Mennesker omkring ham ikke taaler Sandhedens fulde Lys og Idealets ubønhørlige krav. (Bergens Aftenblad 13.januar 1885)

Noko av det mest slåande ved Vinge/Müllers Ibsen-produksjon sett frå eit teaterfagleg og performanceteoretisk perspektiv er korleis dei gjennom sine estetiske og dramaturgiske grep i møte med, og ein form for dekonstruksjon av det *kritisk-realistiske dramaet*, tydeleggjer ei utviklingslinje av realismen i teateret som eit spørsmål om ulike balansar mellom teatralitet og performativitet, estetisk sett, og ikkje minst korleis det kritiske potencialet i desse sceniske strategiane endrar seg i høve til den aktuelle kunst- og samfunnskonteksten for uttrykket. Eg intenderer altså ikkje å innordne Vinge/Müllers uttrykk i ein gitt realismetradisjon, men snarare gjennom deira eksempel vise til korleis eit realistisk orientert – i forstand av samfunnskritisk - idémateriale kan finnast igjen i to tilsynelatande estetiske ytterpunkt i kvar sin ende av eit hundreår. Ein epoke kor spørsmålet om kunsten/kunstnaren sitt kritiske potensiale som *samfunnsaktør* har stått sentralt i utviklinga av ulike uttrykksformer på ein akse av teater - avantgardismer – performancekunst - performance. Men først, eit blikk på *tradisjonen*.  
(det knirkar i ei tung dør).

### **Den norske Ibsen-tradisjonen og dokkeheimsrainen**

Som eg var inne på i høve til resepsjonen av Ibsens dramatikk, har Ibsen evna å vekka sterke emosjonar både i positiv og negativ retning, både nasjonalt og internasjonalt, og både rundt publikasjonen av verka hans, og ikkje minst rundt ulike iscenesetjingar. På 1880-talet, som i 2010, og antakeleg på mange andre tidspunkt, i eit spekter av ulike kulturelle kontekstar og uttrykksformer. I tidsskriftet *Peripeti* skriver redaksjonen (bl.a bestående av teatervitar Erik Exe Christoffersen) i innleiinga til eit nummer via til Ibsen:

---

<sup>10</sup> **Økologi** er læren om **interaksjonene** mellom **organismer** og **miljøet** (wikipedia)

## KAPITTEL 3 - Ibsen-komplekset. Mellom idealisme og realisme – og anarkisme

I samtidens teater opføres Ibsens værker imidlertid uafhængigt af realismens genrekonventioner. Der laves dans, opera, japansk kabuki og kinesisk teater ud af Ibsen. Der oversættes, tilføjes, beskæres, conceptualiseres og nyfortolkes. (Peripeti 2006: 3)

I høve til Vinge/Müllers verk blir det dermed relevant å spørje seg kva som er så særleg med akkurat denne nyskapinga? Som eit begynnande svar (og antyda i deler av resepsjonsmaterialet eg har sitert) vil eg hevde at det har med ein dobbelt-retning i uttrykket deira som handlar om ei genuin omfamning av Ibsens *kunst* og ei brutal avvisning av Ibsen som nasjonalt tyngande symbol, og dermed og ei samtidig naudsyn gravlegging og uventa frigjering av Ibsen-ikonet, og nettopp Ibsen*tradisjonen* som ikon for Ibsen som sådan. Som Ibsen-forskar og teatervitar Keld Hyldig seier i sitt essay ”Ibsen*tradisjonen* i norsk teater”; ”Ibsens dramatikk omtales gjerne positivt, men *tradisjonen* som denne dramatikken har utløst oppfattes som noe negativt” (Hyldig 2006: 6). Essayet står interessant nok i same nummer av Norsk Shakespeare- og Teater Tidsskrift som ein omtale av Vinge /Müllers *Et Dukkehjem* og eit intervju med Vegard Vinge og Ida Müller om produksjonen. Vinge svarer slik på spørsmålet om han har sett nokre av førestillingane på den offisielle Ibsenfestivalen:

Nei, jeg ble syk under den siste forestillingen vår. Jeg synes at like spennende som Ibsens verk og hvordan det står i vår tid, er hvordan det blir benyttet. Hvordan selve Ibsenfestivalen som system, teatret som et mikrokosmos, speiler vår verden. Det er en ettpartisregjering innenfor teatret i Norge. I et demokrati har man jo masse forskjellige partier. Men i teatret – der finnes det et veldig endimensjonalt plan, i forhold til estetikk og hvordan man setter en standard i forhold til hva som er teater. Ytringsfriheten er på en måte litt truet. De som sitter og interpreterer og aktualiserer Ibsen, er et snevert sjikt av intellektuelle eller kvasi-intellektuell. Det synes jeg er problematisk. Det gjør meg rett og slett forbanna. Teatret er for meg den siste skansen hvor det er rom, der man kan stå på speakers corner nærmest, og tematisere ting. (Saarum 2006: 15)

Vinges innstilling kan nok for mange virke over-fiendtleg i høve til insitusjonsteaterets generelle rolle og forvaltning av Ibsen-arven. Hans synspunkt er i dette sambandet utvilsamt relevant som kritisk kommentar til samtidsteateret, samstundes som Vinges haldning kanskje litt lettvint dekker over interessante slektskap til andre Ibsen-

produksjonar som har figurert innanfor dei etablerte teaterhusa (bl.a Sebastian Hartmanns Brand-tolking i sin *Matthäuspassion* og Robert Wilsons sagnomsuste *Peer Gynt* førestilling på Det Norske Teater), men Vinge peiker med sin haldning og ikkje minst praksis, på trekk han openbart meiner er viktigare – nemleg i favør av eit kompromisslaust kunstnarateater som vil overskride heller enn å spre Ibsen som ”vare”, ved å ta Ibsens idémateriale med inn i eit teater kor det ibsenske drama i møte med estetiske ytterpunkt (det teatrale og peformative), kan bli til drivelement og transportmiddel for å produsere kritisk-eksistensielle utsagn i kommentar til ein større samfunnskontekst.

Vinge/Müller skaper i alle tilfelle eit særigeitt uttrykk i det som har blitt kalla ein ”dekonstruksjon” av Ibsen, kor dei går runden gjennom sine masker og papp- og popkulturelle samtidsreferansar via dramaet og Ibsens tid kor idéflatene stod på vippen mellom romantikken/idealismen og realismen/naturalismen, med anarkismen som bindeledd mellom dei. I sin pastisj av direkte Ibsen og Wagner-symbolikk (Gregers Müller har Wagner på t-skjorta, og Ibsen spøker i kvart dørknirk) i scenografien skaper V/M og eit samrøre mellom gesamtkunstverket og det stormannsgale individ, og spennet mellom det totale kunstverk og den psykologisk-realistiske spelestil, som her gjer ein ny sving innom den nietzscheanske tragedieforståelsen, inspirert av Wagner.

Arven frå den radikale og kritisk-realistiske Ibsen bør kanskje slik sett leitast etter utanfor Ibsen-tradisjonen i norsk teater om ein slutter seg til Horst Biens vurdering av kva den kritiske realismen Ibsen representerer står for:

Som alle realistiske metoder er den ikke bundet til noen normativ estetisk doktrine, til forskjell fra for eksempel klassisismen som ble foreskrevet en bestemt stilistikk og formell struktur. Den kritiske realismen skiller seg fra opplysningstidens realisme ved at den fører menneskets vesen tilbake til sosiale årsaker, ikke til naturgitte (Bien 1973: 94)

Ibsens *realisme* har blitt utsatt for utallige fortolkingar og definisjonar gjennom teoretiske og teaterpraktiske verk. I norsk kontekst kan ein likevel hevde at den ibsenske realismen av ettertida har blitt verna i større grad som tradisjon enn inngang til vidare

eksperimentering, eller at det trass utbreidd eksperimentering med Ibsens dramatikk likevel ligg ein djupt forankra idé i det norske fellesskapet om Ibsen som *tradisjon*.

Går ein tilbake til Hyldigs essay om Ibsentradisjonen finn ein viktige poengteringar av ulike trekk både ved Ibsens produksjon og produksjonskontekst, blant anna overgangen frå ei kollektiv nasjonalisme til individualismen som skulle prege dei av stykka som blir kategorisert som Ibsens samtidsdrama:

I rekken av samtidsdramaer fra Samfunnets støtter (1877) til Naar vi døde vaagner (1899) undersøkte Ibsen den individualistiske frihetstideen i samtidsrealistiske og etter hvert stadig mer psykologisk-symbolske former. I disse dramaene skildrer han mennesker og menneskelige problemstillinger som har lite med nasjonalitet å gjøre. Allikevel har det med utgangspunkt i denne dramatikken etablert seg en Ibsentradisjon i Norge preget av en nasjonal identitetsforståelse. (Hyldig 2006: 6)

Her finn ein altså eit samanfall med Vinge/Müllers orientering bort frå idéen om teateret som nasjonalt prosjekt, og trass det epokale gapet som ligg mellom teaterkonvensjonane som omga Ibsen og dei Vinge/Müller står i umiddelbar samtid med kan ein finne fleire trekk som kan stå i analogi til kvarandre:

Ibsen var som sceneinstruktør opptatt av å skape illusjon av virkelighet ved hjelp av dekorasjoner, belysning og mer bevegelse på scenen. (...) Ibsen understreket betydningen av at skuespillerne ikke optrådte solistisk, men bidro til den sceniske helheten. Han var spesielt opptatt av at scenespråket skulle virke naturlig og spontant, og han ønske en kvikk og moderne replikkføring. (ibid: 7)

Sjølv om ein med sikkerheit kan sei at førestillingane Ibsen bidrog i produksjonen til ikkje var i nærleiken av å likne Vinge/Müllers scenerom, kan ein snu på det og sei at Vinge/Müller utviser ei utfrå si tid og estetiske orientering, genuin interesse for *dekorasjon, belysning og bevegelse*, og ikkje minst til idéen om at kvar skodespelar inngår i eit større samband. Her i form av eit fokus på skapingsprosessen som avhengig av eit aktivt, ja, mulig og sjølvoppofrande, men dog *kollektivt* arbeidande ensemble. (dekorasjonsmaling, døgnlange førestillingar..)

Hyldig understreker i sitt essay at Ibsen ikkje var direkte medskapar i det som utvikla seg som den ibsenske scenetradisjonen som starta som ”En bjørnsonsk tradisjon”, i kraft av Bjørnstjerne Bjørnsons sterke rolle i teateret i ”den avgjørende etableringsfasen i 1850-70-årene”, men han kom stadig med anbefalingar og ”Alltid gikk hans anbefalingar i retning av maksimal illusjon av virkelig liv på scenen” (ibid.idem )

Heller enn å sjå dette utelukkande som starten på den illusjonismen i det psykologisk-realistiske teater, som i seinare tid har blitt oppfatta som ein utprega teatral spelestil, kan ein lese Ibsens grep for å auke illusjonene på scene, som spira til det performative brotet med teatraliteten som *spelestil*. I si samtid handla illusjonen om verkelegheit, og dermed og om ei nedtoning av den klassisk teatrale deklamasjonsstilen. Teateret stod framleis i ein særposisjon som live-medium med ein *mimetisk* grunnfunksjon, mens teateret som illusjonsmedium i dag må overførast til film-, video,- eller tvmediet på eine sida, eller til performancegenren, som på kvar sin måte leverer illusjonen om autentisk liv ”på scena”. Å skape illusjon handler i Ibsen si språkføring og samtid om å legge til rette for formidlinga av autentisk mellom-menneskeleg handling, altså verkelegheit i forstand av truverdige framstillingar av *relasjonar* og atferdspsykologi. På hans tid kom dermed brotet med ein deklamerande spelestil og tilgjort språkføring til å danne eit sentralt punkt i utforminga av det realistiske dramaet, vel og merke i takt med utviklinga ute i det europeiske landskapet:

Realismen var i sterk utvikling, og de nyeste tendenser gikk i retning av naturalisme med krav om ”natursannhet” og samtidsorientering i kunsten. allikevel var den dominerende spillestilen på de europeiske (og norske) scenene i 1880-årene fortsatt retorisk-deklamatorisk og basert på utvendig karakterisering og typisering, både mht. person- og miljøframstilling (op.cit: 7).

I det ein kan kalle Peer Gynts scenehistorie, kjem det teatrale potensialet i Ibsens verk til syne, nærast som motsetnad til hans eigne seinare strengt realistiske samfunnsdrama. Peer Gynt var med Ibsens samarbeid med Edward Grieg frå byrjinga innstifta som ein form for musikk-teater, og kor teksten, det vil seie *diktet*, i seg sjølv legg opp til eit teater basert på mytologiske og figurative storleiker kor teatraliteten kjem inn som eit sterkt

element for å oppnå truverdig karakterutforming, men blei dratt i realistisk retning med Peer som ”typisk norsk bondegutt” i Bjørn Bjørnsons regi.

(...) man kan si at Nationaltheatrets Ibsenoppsetninger under Bjørn Bjørnsons kunstneriske ledelse fikk et nasjonalt og ”bjørnsonsk” preg framfor et ”ibsenk”. (...) under hans ledelse var det hos de enkelte skuespiller tendenser i retning av mer psykologisk inderlighet i spillet. Etter hvert (etter 1915) begynte Bjørnsons ”utvendige” iscenesettelsesform å vise seg dramaturgisk utilstrekkelig i forhold til Ibsens samtidsdramatikk. (op.cit: 8)

Hyldig går gjennom andre faser i utviklinga av tradisjonen, som viser seg å innehalde særs ulike uttrykk, men med særlig utviklinga av den psykologisk-realistiske spelestenen som kjenneteikn ved, ja, deler av tradisjonen. Studiateatret med sitt Stanislavskij fokus var avgjerande, seinare utvikla det seg eit ”nytt regiteater, mindre bundet av litterære og realistiske konvensjoner” (op.cit: 10). Som eit siste ledd i tradisjonen, peiker Hyldig på internasjonalisering og tydinga av Ibsen-festivalen i det sambandet, og oppsummerer med blikket vendt utover:

Den internasjonale orienteringen vil sannsynligvis i årene framover få enda større gjennomslag i norsk Ibsen-forståelse, og den norske Ibsen-tradisjonen synes å være i ferd med å utvikle seg til en internasjonal og interkulturell tradisjon. Dette er interessant og stemmer godt overens med den grenseoverskridende og universelle individualismen som er så grunnleggende for Ibsens dramatik. (op.cit: 11)

Tilbake til Horsts definisjon av Ibsens ”kritiske realisme”, som er termen han knytter spesifikt til Ibsens samtidsdrama (Fra Samfundets støtter opp til En Folkefiende som særlig tydelige eksempler i hans definisjon), kan vi lese korleis den skiljer seg frå andre realismer, og stiller seg kritisk til det romantiske ideal:

Den kritiske realisme skiller seg fra opplysningstidens realisme ved at den fører menneskets vesen tilbake til sosiale årsaker, ikke til naturgitte. I motsetning til romantikken beror den kunstneriske generalisering i den kritiske realisme på at karakterer og forhold blir framstilt som typiske, og ikke på at de blir idealisert. I den kritiske realisme ble det foretatt en bred sosial analyse av de bestående forhold (...) (Bien 1973: 95)

Biens syn på Ibsen kan knyttast opp til eit marxistisk litteratursyn som ein kunne kome med ei meir inngåande analyse av i høve til Ibsen som *politisk* figur, eg vil her nøye meg med følgjande konstatering av hans kraft som menneske-skildrar:

Det hører med til de store nyvinningene i Ibsens dramatikk at utformingen av karakteristiske, genuine skikkelser og deres forhold til hverandre blir knyttet sammen med en dyptgående sosial analyse av det borgerlige samfunnssystemet. I verk etter verk undersøker Ibsen stadig på nytt det som er mulig for mennesket. Han ikke bare avslører de oppløsende og ødeleggende virkninger det borgerlige samfunn har på menneskene, men lar også de elementer av opprør og protest som fins i dette samfunn, komme til syne. Den nære åndelige og tidvis også praktiske kontakt med de sosiale krefter som kjempet for framtiden, den stadige leting etter midler for å kunne befri den store idéfylde og den humanistiske patos i hans realistiske diktning. I den lever anelsen om et tidsskille, som blir følt som nødvendig, som tankemessig er foregrepet i hans positive dramafigurers abstrakt og utopisk formulerte "ideale fordring". Slike forestillinger gjør Ibsen til den viktigste utformer av et antiborgerlig program i det kritisk-realistiske drama i det 19. århundre. (op.cit : 14)

Bien kjem og inn på tilhøvet mellom romantikk og realisme som preger både Ibsens karkaterar og hans formspråk meir generelt.

### **"Ibsen the Romantic"**

I boka *Ibsen the Romantic* (Durbach 1982) blir det romantiske som trekk ved Ibsens produksjon framheva som eit meir komplekst emne enn det som først blei framstilt av E.M Forster's essay med same tittel frå 1928, kor ein blir introdusert for "the dramatist as a 'boy bewitched'" og ein idé om det romantiske som "an idea vaguely synonymous with 'poetry' and closely associated (although in a manner difficult to apply to Ibsen) with beautiful human relationships" (Durbach 1982: 1). I Durbachs møte med den romantiske Ibsen blir me ikkje teke med tilbake til Ibsens tidlige produksjon kor idealismen som estetisk ideal tydeleg står sterkast (jfr Moi 2006), men inn i eit fokus på dei aktuelle samtidsdramaene med fokus på Ibsens:

(...)impulses that passes from one to the other, and the paradoxical simultaneity of Romantic and counter-romantic attitudes (...) and not to deny the poet in Ibsen, but rather to locate his romanticism in a drama of spiritual distress, in his protagonists' search for consolation in the face of death and their attempt to rediscover a world of lost Paradisaal hopes in the mythology of Romanticism (Durbach 1982: 6)

I min kontekst blir eit hovudpoeng å plukke med meg Durbachs fokus på figureringa av det romantiske barnet i Ibsens dramatikk, kor han ser på *Alf*, *Hedvig* og *Eyolf* som eksemplar på korleis barnet blir til symbol på "the immortal" i dei vaksne sine romantiserte blikk på barnet, som likevel ender som offer for dei vaksne sin livsførsel. Knytta til framtreninga av Gregers og Hedvig som ein form for revolusjonære heltar i Vinge/Müllers sluttscener (joda, *Vildanden* fekk sine sluttscener, men med implikasjonar om vidare liv heller enn død!), blir Durbachs lesningar viktige, og særst treffande bakgrunnsmoment:

The real horror at the heart of Ibsen's world comes about when the carefully juxtaposed visions of the 'child' suddenly collide – when the living child is made to bear the burden of an impossible symbolic value or when the conflation of the mortal child, with all its pitiful human defects and the immortal and perfect design of the Romantic succeeds only in destroying life in all its vulnerability and defencelessness. (ibid: 73)

Vegard Vinge seier sjølv:

Det jeg er mest opptatt av i *Et Dukkehjem* er kanskje det som ikke blir artikulert – de som ikke får artikulere seg. Særlig barna i dette stykket. Det sitter jo i konsekvensens av at Nora gikk, 120-130 år etterpå. Hva skjedde egentlig? (Saanum 2006: 15)

Det revolusjonsromantiske i uttrykket kan her hevdast å slå seg saman med ei reaksjonær haldning til tematikken. Intervjuar og kunstnar Kari Saanum oppsummerer i samtalen:

Det store, skremmende vendepunktet i forestillingen skjer når Ibsens historie er over, og fortellingen går fra å være en fortelling i tablåer, til performance. Når denne kjempebabyen – Baby Bob – kommer tilbake og raserer hele dukkehjemmet. Og lager en ruin. Og de sitter der i ruinen tilslutt, mor med alle fredsmerkene og fredsduene og Nei til Atomkraft og Ja til fri abort og kvinnesaksmerket sitt og hele syttitallet listet opp på frakkeslaget. (Ibib idem)

Det blir stilt spørsmål til kva det vil seie å være eit "menneske", ikkje berre ei kvinne definert av hvilke rettar ho har klart å tilegna seg. (jfr Agambens observasjonar av adskiljinga av *bios* frå *zoé* her, kap 4).



## Ibsen som modernist

I Toril Mois *Ibsen som modernist* (Mois 2006) møter vi og Ibsens romantiske sider som del av eit kontekstorientert fokus på komplekset mellom idealisme og realisme både i politiske og estetiske uttrykk og former. Moi sitt prosjekt er å avlive myten om at realismen står i motsetnad til den etterfølgjande modernismen: ”Modernismens estetiske motsetning er ikke realisme, men idealisme” (ibid: 21) Moi klargjer med dette korleis Ibsens med sitt formspråk for teateteret, kan setjast i samband med modernismen, og den generelle krisetilstanden som preger det eg her vil kalle ”idealismens fall”<sup>11</sup>:

De fleste av de mange kampene om realismen på 1800-tallet handlet ikke om forholdet mellom modernisme og realisme, men om forholdet mellom idealisme og realisme (...) Begrepet idealisme er kanskje enda mer opplysende når det gjelder å forstå den estetisk sett forvirrende perioden fra 1870 til 1914, som jeg oppfatter som et historisk øyeblikk preget av mange forskjellige, høyst selvbevisste estetiske forsøk på å fornekte idealismen. Slik sett kan denne perioden forstås som det Thomas Kuhn ville ha kalt en kriseperiode, en overgangperiode der ett paradigme har brutt sammen og et annet ennå ikke er blitt dominerende. Kuhn skriver at nye teorier vanligvis oppstår "først etter et uttalt nederlag i den vanlige problemløsende aktiviteten". Idealismens estetiske sammenbrudd, dens manglende evne til å forholde seg til moderne liv og moderne problemer, begynte tidlig og varte lenge, og ble stadig mer synlig etter hvert som århundret gikk. (Mois 2006: 18/20)

(...)

Mens Ibsen betrakter skeptisismen som kanskje det viktigste eksistensielle og filosofiske spørsmålet i det moderne liv, fremstiller han den også som dødelig og destruktiv, og forsøker å finne ikke-idealistiske måter å overvinne den på. Jeg snakker her om idealismens død. Men døde den egentlig? Argumentet i Ibsens *Modernisme* er at en gang omkring første verdenskrig mistet idealismen siste rest av kunstnerisk respektabilitet blant etablerte smaksdommere. (...) Mitt poeng (...) er simpelthen at alle formene for ”senidealisme” faller utenfor modernismeideologiens kunstbegrep. (ibid: 20-21)

Modernismeideologien som står sterkt i etterkrigstida preger ifølgje Mois perspektiv og oppfatninga av Ibsen, dels i misvisande retning:

---

<sup>11</sup> Som også blir til relevant som alternativ, eller presiseringsselement i forholdt til ”Teatralitetens fall på Ibsens tid”(Gran 1998): var det egentleg teatraliteten som falt?

Naturalisme, realisme, romantisk drama, melodramatisk teatraliskhet: på 1950-tallet hadde dette blitt negative estetiske uttrykk, og alle ble brukt om Ibsen. Etter min oppfatning ser vi her virkningene av det Fredric Jameson kaller "modernismeideologien", et sett av estetiske oppfatninger som ble dominerende like etter andre verdenskrig. (ibid: 38-39)

I samsvar med det me vel kan kalle ein form for "underdog"-posisjonen Ibsens kunstnarskap får i møte med ein ny epoke, blir Moi si framheving av Ibsens fokus på det mellom-menneskelege drama, som *tematikk*, eit vesentleg poeng i høve til det ofte gjenopptekne aktualitetsspørsmålet rundt Ibsens drama:

Ibsens samtidsdramaer tar på seg en vanskelig oppgave, for de forsøker å gjøre ære på revolusjonsromantikkenes drømmer om frihet og skaperkraft samtidig som de tar avstand fra den idealistiske estetikken. På sitt mest optimistiske mener Ibsen at vår største mulighet til kjærlighet og ekspressiv frihet finnes i alminnelige forhold mellom mennesker. På sitt mest pessimistiske viser han hvor lett nettopp disse forholdene kan bli kilder til teatraliskhet og meningsløshet. Uansett viser Ibsen alltid at både lengselen etter det (romantiske) absolutte og den skuffede, skeptiske motreaksjonen til denne lengselen er eksistensielt destruktive. (op.cit: 31/32)

Og akkurat der, er det vel den mellommenneskelege tragedia slår inn, om ikkje med *transhistorisk* kraft, så med *transeksistensiell* relevans:

Kunstverk blir ikke skapt i et kulturelt vakuum. Det faktum at noen av dem overskrider sine egne omstendigheter og fortsatt snakker til oss, gjør dem ikke dermed til evige uttrykk for en essensiell menneskelighet: det at de er uttrykk for et spesifikt historisk øyeblikk, er en viktig del av deres fortsatte appell. (op.cit: 21)

### **Ibsen som anarkist?**

Arvid Nerø skriver i si bok om den politiske Ibsen med utgangspunkt i følgende påstand:

Det er oppfatningen i denne boken at Henrik Ibsen i sin diktning er vesentlig politisk. Men hva betyr det at Ibsen er politisk? Er ikke Ibsen mot politikk og politikere? Velkjent er jo Ibsens hån av de liberale politikere i samtiden som søkte makt – og som mente at makten var vunnet når parlamentarismen som politisk system var innført. Slik var dikterens syn; men det må ikke forlede oss til å tro at Ibsen skulle være motstander av politikk, eller av det politiske demokrati – av valgdemokratiet og institusjonelle reformer. Ibsen er slett ikke mot en utvidelse av de politisk-formelle rettigheter, han er ikke reaksjonær. Men det som er Ibsens anliggende i kritikken av sin samtids liberale politikere, er at politiske institusjonelle endringer av denne type er utilstrekkelig. Kampen for fremskritt og større frihet for individet er ikke vunnet med disse reformene. (Nærø 2009: 11)

Erik Christensen som eg lånar tittel av i intro-kapittelet, er meir eksplisitt enn Nærø, og kanskje noko for bombastisk i si innordning av Ibsens under eit anarkistisk program, men dels med det eg les som berettiga og interessante moment som utfordrer det han kaller den ”biografisk-psykologiske, forfattercentrerede litteraturopfattelse” (Christensen 1985: 14),. Han konstaterer at ”værkerne er forfatterens udtryk” (ibid.idem), men kjem sjølv til å støtte seg mest på Ibsens brev-vekslingar og omtaler av hans liv og verk, for å underbygge sin ”ny-lesning”:

I stedet for ”Individualisme” som indbegreb af Ibsens budskab vil jeg foreslå ”anarkisme” som det politiske mål for hans samlede virksomhed, og som betegnelse for hans egen politiske position. Kort sagt betyder anarki frihed for herskab. Individualismen indgår altså som en bestanddel, et moment, i den anarkistiske helhed, hvor frihed og fællesskab tænkes at betinge hindanden som forudsætninger for optimal lykke og indfrielse af ”Menneskenes Formaal i livet – Udviklingen af sine Aandsevner og Omsorgen for sin timelige Velvære” (...) ingen kan bestride, at Henrik Ibsen lægger afgørende vægt på det enkelte menneskes selvrealisation; men samtidig skal det være sagt, at Ibsen véd og hans værker anskueliggør, at selvrealisationen forudsætter frihed og fællesskab i en grad som berettiger til anvendelse af det samfundspolitiske begreb ”anarki”. (Christensen 1985:18)

Christensen refererer til blant andre Brian Johnston, med kritiske innvendingar til hans hegelske historiesyn i sin omhandling av Ibsen, men med interesse for hans understreking av Ibsens poesi, eg siterer Johnston via Christensen:

Ibsen, as a poet of the modern ”wasteland” theme, saw the spiritual crisis – a loss of spiritual identity – of which his culture was unaware. He sought to ”awaken” this collective consciousness through dramatic rituals of spiritual liberation, raising the bright and dark specters of the past that still lay within us, reactivating their repressed, excluded, or unacknowledged power, and thus clarifying them for us. And by this ritual, he perhaps tried to prepare us for the more difficult and dangerous jog of individual liberation outside the theatre. (ibid: 20)

Christensen kommenterer straks at Ibsen ikkje *prøvde* å forberede oss, som Johnston seier, men ”hans værker gør det faktisk!” (ibid.idem) Han retter krass kritikk mot Georg Brandes som han mener ”kom til at gøre hvad han kunne for at afspore den rette forståelse af Henrik Ibsens livsværk” (ibid: 21). Eit moment eg ikkje vil gå nærmare inn i her, men som underbygger Christensens understreking av Ibsens grunn for å ikkje konfrontere Brandes meir eksplisitt med *arten* av sin produksjon, fordi:

(...) så havde han spoleret den dybdevirkning som i hans øjne var digtningens væsen, dens enestående styrke i forbindelse med hvad han selv kalder poetisk erkendelse. Vi skal se, at poetisk erkendelse er anarkistisk af væsen. (ibid.idem)

Utan at eg her vil gå i detaljar finn Christensen og Nærø sine prosjekt slektskap med kvarandre i å kople det poetiske og politiske ved Ibsen saman , gjennom fokus på hans , ja, diktning:

Ibsen er kunstner-anarkist, men en atypisk sådan. (...) Med stor dikterisk styrke og intuitiv kraft går han foran og utformer på midten av 1860-tallet en anarkistisk opprører i skikkelsen av presten Brand som verden ikke hadde sett maken til. Med dette dramaet bryter Ibsen med alle vedtekter og konvensjoner, estetiske, religiøse og moralske og etterlater seg et sjokkert publikum og kritikere som konsekvent misforstod. Men derigjennom vekket han også leserne til ettertanke. (ibid.idem:22)

Nærø poengterer at Ibsen skiljer seg fra anarkismen i Europa, som såg redninga i ”de tilbakeliggende bondemassene” (op.cit:22), mens Ibsen søker kontakt med arbeider- og kvinnebevegelsen – ikkje for å gjere desse gruppene sine program til sitt, men gjennom å virke:

apolitisk, det vil seie uavhengig av partier og interessegrupper og vekke til dikterisk selvvirksomhet og frigjøring ved å gjøre synlig de motsigelser og konflikter individet er snøret inn i gjennom den makt samfunnet utøver. (Nærø 2009: 22)

Og, med dette, for Ibsen sin anarkismeform - inn i dramatikken som livsrom:

Den ”politiske Ibsen” finnes vesentlig indirekte – i dikterens dramatiske gestaltning av individenes konfliktfylte utfoldelse: i skapende og erkjennende aktiviteter, privat og offentlig, i samfunnsliv og familieliv. Det er der individet møter maktens ulike ansikter – en makt som gjennomtrenger og underlegger seg de moralske og psykologiske soner i individets liv, at Ibsens politiske analyser tar til. (ibid: 22)

Om statskritikk og fridom seier Ibsen sjølv i eit brev til Brandes, datert 17.januar 1871:

(...) Jeg går aldrig ind på at gøre friheden ensbetydende med politisk frihed. Hvad De kalder frihed, kalder jeg friheder, og hvad jeg kalder kampen for friheden er jo ikke andet end den stadige, levende tilegnelse af frihedens idé.(...) Men netop denne døde sidden inde med et visst givet frihedsstandpunkt, er noget karakteristisk for statssamfundene; og det er dette jeg har sagt ikke er af det gode. Ja, visstnok kan det være et gode at besidde valgfrihed, beskatningsfrihed osv.; men for hvem er det et

gode? For borgeren, ikke for individet. Men det er aldeles ingen fornuftnødvendighed for individet at være borger. Tvertimod. Staten er individets forbandelse. (...). Undergrav statsbegrepet, opstil frivilligheden og det åndeligbeslægtede som det ene avgørende for en sammenslutning, - det er begynnelsen til en frihed, som er noget værd. (...) Staten har sin rot i tiden; den vil få sin top i tiden. Der vil falde større ting end den; al religion vil falde. Hverken moralbegreperne eller kusntformerne har noen evighed for sig (Nærø 2009: 32)

Her rører Ibsen ved skiljet mellom *zoé* og *bios* slik Agamben skisserer det, frå den greske antikkens skilje mellom *zoé* og *bios*, til vår tids biopolitiske system kor *zoé* er blitt til objekt for bios, samt til det samfunnet me lever i kor både religions- og kunstformer er sekularisert, eller kanskje heller, abstrahert inn i den kapitalistiske økonomiens *spectacle*. (Sjå kap. 4).

### ”Gregerske” avantgardismer

(...) Doktoren sier nemlig i Slutningen af 3die Akt om Gregers, at han ”ikke er galere, end Folk pleier å være”, og Gregers skulde altsaa være, hvad man kaller normal. Men i ethvert Fald kan vi ikke faa andet ud av, hvad han selv foretager sig, end at han mangler Brugen af sin Forstand, enten det nu har været tilsigtet, at saa skulde være, eller ikke, og at det altsaa maa siges at være en, der hørte hjemme i et Sindssygeasyl, som er deus ex machina i Stykkets uhyggelige Tragedie. (Morgenbladet 15.januar 1885)

Apropos anarksimen, kan Gregers som ibsensk *dramatis personae* gjenkjennast i ny form, om ein ser på overgangen, eller relasjonen mellom realisme som stil i teateret, og realisme som ein del av den livshaldninga som låg til grunn for dadaisten og surrealisten som menneske, i kamp mot dei ”de store livsløgnene”. Det anarkistiske drønnet av Hedvigs pistolskot inspirerer til denne linken, og fører og den dramatisk avgrensa karakterstøypinga til Ibsen over i det performative århundret, kor anarkismen finn sitt utløp ikkje som tema i kunsten, men som del av kunstnaren si livsform.

Tenk deg no karakteren Hedvig, gjenoppstått og fanga i det same draumspelet eg plasserte Gregers i introen her. I dette spelet får nemleg Hedvigs skot og sjølv mord ein ny etterklang – av ei dadistisk-surrealistisk haldning til livet kor eit skot ikkje er nok for å døyve dei overgrepa på livet som omgir enkeltmennesket, ja tenk deg Hedvig slik ho framstår i Vinge/Müllers Vildanden, kor Hedvig i skikkelse av Christina Peios (scenograf, og her sceneaktør), med tjukke tjukke briller (som del av maska) og med

pistol. Hedvig skyt seg sjølv i ein liknande loop som den Gregers/Müller går inn i når han/ho spring på dørene i huset – som ei destruktiv handling som heile tida tangerer fridomen, eller i det minste frigjeringa. Det er og ein tydeleg link mellom barnet, og dadaisten, ikkje i form av det ein kan oppfatte som infantiliteten i det anti-tetiske formspråket dei fronter, men i form av trangen til å leve i eining med seg sjølv. Hugo Ball skriver i *Flykten ur tiden* (1915-1920), dagboknotat:

22.IX.16 (...) Som dadaister krävde vi att man skulle uppsöka och förbereda den unga människan med alla hennes förtjänster och brister, med allt gott och ont, med alla hennes cyniska och förrykta perspektiv, oberoende av varje moral, men ändå utgående från den moralen att hela människan måste lyftas (och inte bara en del av människan, nämligen den del som passar för bildningen och främjar samhället eller passar in i det etablerade systemet). Det var ett misstag. Är den naturliga barndomen och ungdomen gudomliga? Detta är mycket osannolikt. (Hugo 90-91)

Dadaisten viser si tvil til eige menneskesyn – men håpet er tydeleg: at mennesket skal tole sin ”sanne” natur, og ikkje basere livet på ferdige formalar for korleis det skal levast.

Parallellen til Gregers ”ideale fordring” er kanskje ikkje openbar, ettersom ein nærast automatisk vil tenkje på dadaismen som anti-idealisme. Det dei har til felles ligg i idealismen forstått ikkje som metafysikk, men som draumen om det sannferdige menneske i forstand av eit menneske som ikkje reduserer seg sjølv og sin eigen eksistensoppleving. Analogien blir ikkje mindre relevant i eit seinare notat, i sær om me tenker på Gregers som del av både Ibsens dramatiske univers og Vinge/Müllers transgressive draumspel:

5.III.17 Jag kan inte finna någon gemensam nämnare för socialism och konst. Var finns den väg som förbinder dröm och verklighet, särskilt en apart dröm med en banal verklighet? Var går vägen till social produktivitet för just denna konst, vägen till ett bruk för dess principer så att det bleve något annat och mer än konsthandverk? (op.cit: 91)

Her formulerer Ball det me kan kalle heile den avantgardistiske kunstrørsla sitt hjartesukk, nemleg, lengten etter, og den stadige forskyvinga av kunsten sin funksjon som reell samfunnsaktør, notatet held fram slik:

(...) Mina konstnärliga studier och mina politiska tenderar att motsäga varandra och ändå vill jag ingenting helre än finn aen brygga mellan dem. Jag lider av tveklukenhet i mitt väsen, men fortfarande tror jag att en enda blixn kan smälta ihop det kluvna.; men den sociala verkligheten som jag ser den och skall tro på den, kan jag inte acceptera – och någon annan finns inte. Så spelar jag ut socialismen mot konsten och konsten mot moralismen och förblir kanske ändå bara en romantiker. (ibid.idem)

Her går tankane til Gregers, og tablået der Gregers/Müller står på badet foran spegelen. Gregers/Müller har ein kniv i beltet, og han/ho trekker den opp og flerrer opp sitt eige speglbilete (som her er ein annan aktør med tilsvarende maske – blodet sprutar med andre ord ut av spegelen). Gregers søker ”helsebot for sin syke samvittighet” (Ibsen 2006) og hans allusjonar mot sjølv-mord i Ibsens tekst, blir her teke ut i symbolsk verkelegheit – Gregers retter sitt eksistensielle misnøye inn mot å løyse livsoppgaven sin (å føre Hjalmar Ekdal ut av livsløgna), men er kanskje mest av alt på flukt frå, eller søken etter helsebot for sin eigen ”tveklukenhet”, som han søker å smelte saman gjennom å blindt forfølge sin ideale fordring, med mål om å oppnå revolusjonære livsomveltingar (i mikroperspektiv gjennom transformasjon av enkeltindivid) – Hugo Ball, ein ”ekte” avantgardist, var kanskje meir moderat enn den ibsens-vinge-müllerske Gregers:

31.V.1919 Frestelsen att delta i revolutioner och revolter är alltid stark för unga människor och särskilt för idealister. Utsikten att genast, i ett enda slag kunna förverkliga ett vackert och velmämt program är alltför lockande. Inte ens Baudelaire eller Wagner, som båda var ovärldsliga människor, kunde motstå denna frestelse. en båda övergav de snabbt sina människovänliga tendenser. (op.cit: 93)

Ein Gregers med Wagner emblem på si raude trøye som i tillegg ender med å ”skyte inn i folkemengden” slik Bretons berømte bilete lyder, kan vel trygt seiast å ligge i nærleiken av den formen for avantgardistisk ekstremisme i idealistisk retning Ball her uttrykker sin skepsis mot.<sup>12</sup> Men innanfor teateret blir valden i seg sjølv ein form for poetisk realisme/surrealisme av *terrible beauty*. Bretons fokus på poesien kraft og det subversive potensialet i kunstens sur-realistiske uttrykk, er heller ikkje i utgangspunktet knytta opp til ein idé om politisk revolusjon, men om å finne overlevingsstrategiar for ”Man, that

---

<sup>12</sup> Eit trekk som forøvrig og er med på å definere dada-retninga som kanskje meir anarkistiske enn revolusjonært innretta, især sett i høve til surrealismen, ein historie det ikkje blir rom for å i detaljar om her

inveterate dreamer”, i eit samfunn som i avantgardistens blikk begynner å likne meir eit mareritt. Breton opner sitt *Manifest of Surrealism* (1924) med desse orda:

So strong is the belief in life, in what is most fragile in life – real life, I mean – that in the end this belief is lost. Man, that inveterate dreamer, daily more discontent with his destiny, has trouble assessing the objects he has been led to use (...) (Breton 1972: 3)

Allereide her kan me sjå konturen av ein samfunnskritikk som kjem til å finne gjenklang i Debords filosofi fire tiår seinare. Ein krass kritikk av den positivistiske filosofien gjennomsyrrer Bretons manifest, men utan å avvise ”the realistic attitude” (ibid: 6) som sådan. Materialismen meiner han er ” more poetic in fact than the former”, og at den;

admittedly implies on the part of man a kind of monstrous pride which, admittedly, is monstrous, but not a new and more complete decay. It should above all be viewed as a welcome reaction against certain ridiculous tendencies of spiritualism. (...) By contrast, the realistic attitude, inspired by positivism, from Saint Thomas Aquinas to Anatole France, clearly seems to me to be hostile to any intellectual or moral advancement. I loathe it, for it is made up of mediocrity and dull conceit (ibid.idem)

Breton bekrefter her ein av ytterkantssposisjonane i det intellektuelle klimaet i mellomkrigstida, kor spørsmål om kunsten stod i kritisk kopling til det politiske. Som oppsummert i *Art and Theory* (Harrison/Wood 2003):

During the period between the wars, contributors to the theoretical discourses of modern art tended to orient themselves by reference to three dominant and problematic concepts: abstraction, Realism and, after the mid-1920s, Surrealism, the adopted name of the principal avant-garde movement of the period (see IVC2). There was no serious debate about art which did not implicate at least one of these, and little that did not explicitly or implicitly propose some ordering of the relations between them. (...) These were not simply squabbles over the demarcation of stylistic territories (...), arguments about the meaning and value of artistic commitments were affected, often unwittingly, by the gravitational force exercised by larger allegiances, which were political in character. The principal forms of these were Communism, Fascism and a third which consisted of that familiar if not uncomplicated blend of liberal principles with capitalist economics which remains the dominant form of life in the industrialized nations of the West. (Harrison/Wood 2003: 357)



Den historiske avantgardens uttalte avsky mot positivismen som realisme-form med stadig større verknadskraft i samfunnskulturen kjem slik og i kontakt med dei dominerande ideologiske rørsleane som tok form i mellomkrigstida. Positivismen tok til lenge før, og kan idag, ironisk nok, lesast som ein form for romantisk idealisme i forhold til idéen om *framsteg*. Positivismens ”oppfinnar” Auguste Comte erklærer i sine skrifter om positivismen, forfatta i løpet av 1840åra:

(...) all the characteristics of Positivism are summed up in its motto, Order and Progress, a motto which has a philosophical as well as political bearing, and which I shall always feel glad to have put forward" (Comte 1981: 147)

I lys av både kva som kom før og kva som kom etter kan ein jo så spørje seg, som Berlin-dadaisten Huelsenbeck, Richard (1892-1974) sjølv gjer i sitt manifest:

(...) What then is DADAISM? The word Dada symbolizes the most primitive relation to the reality of the environment; with Dadaism a new reality comes into its own. Life appears as a simultaneous muddle of noises, colors and spiritual rythms, which is taken unmodified into Dadaist art, with all the sensational screams and fevers of its reckless everyday psyche and with all its brutal reality (...)

Dada er slik han skriv om det ein måte å møte spørsmålet om kva kunst er i hans levetid:

(...) Art in its execution and direction is dependent on the time in which it lives, and artists are creaturs of their epoch. The highest art will be that which in its conscious content presents the thousandfold problems of the day, the art which has been visibly shattered by the explosions of last week, which is forever trying to collect its limbs after yesterday's crasch (Huelsenbeck 2003: 257)

## KAPITTEL 4 - Kunstnaren som sjølvutnemnd homo sacer i ”La Société de Spectacle”

Er det teateret selv dere setter i scene?

Ja. Eller hele verden, egentlig. Jeg spør meg selv om det i det hele tatt er noe igjen som er ekte. Har vi bare blitt tegn alle sammen, akkurat som jeg står her nå og er symbolet på «regissør», mens du er «journalist» og dette er et «intervju». Finnes det noen spontane følelser lenger?

*Vinge Müller svarer Olav Brostrup-Müller i intervju i Klassekampen.  
(Brostrup-Müller 2009)*

Vegard Vinges refleksjon her oppsummerer på ein enkel og presis måte noko av konsekvensen *Skuspillsamfunnet* sine strukturar har i erfaringgrunnlaget til enkeltmennesket. Guy Debord seier det slik i innleiinga på det som skulle bli ståande igjen som hans hovudskrift, knytta opp til hans aktivitet med den situasjonistiske kunstpolitiske rørsle:

Bildene, som har løsrevet seg fra ethvert aspekt av livet, smelter sammen i en felles strøm hvor livets enhet ikke lenger kan gjenopprettes. Virkeligheten, partielt betraktet, utfolder seg i sin egen allmenne enhet, som en adskilt pseudoverden, som et objekt for det blotte øye. Spesialiseringen i bildene av verden finner seg til rette og fullføres i det selvstendigjorte bildets verden, hvor løgneren også har løyet for seg selv. Generelt sett er skuespillet, som den konkrete speilvendingen av livet, det ikke-levenes selvstendige bevegelse (Debord 2009: 7)

Eg vil her kople opp Debords kulturkritikk til den italienske filosofen Giorgio Agambens på mange vis analoge betraktningar, men med utgangspunkt i tilhøvet mellom juridisk historie, etymologi og eksistensfilosofi. Med sin *Homo Sacer* – trilogi, har Agamben sidan 1990-talet etablert seg som ei viktig røst i ulike samband, kor hans tankar som leier opp mot ein ”mind-blowing” demokratikritikk, blir både omfamna og kritisert. Eg vil i det følgjande forsøke å vise koplingar mellom hans argumentasjon og den kunstnariske avantgardismen, her i figur av Joseph Beuys, og dermed og opne for ei potensiell nylesning av avantgardehistoria ikkje som negasjons-prosjekt, men som kunstnarisk

aktivitet med intensjon og potensiale for *performativ mutasjon* – kunsten og kunstnaren som performative mutantar.

La oss starte med Agambens blikk på kor våre definisjonar av liv og politikk har sitt opphav:

The ancient Greeks did not have only one term to express what we mean by the word life. They used two semantically and morphologically distinct terms: *zoé*, which expressed the simple fact of living common to all living beings (animals, humans or gods), and *bios*, which signified the form or manner of living peculiar to a single individual or group. In modern language this opposition has gradually disappeared from the lexicon.(...) By the term form-of-life, on the other hand, I mean a life that can never be separated from its form, a life in which it is never possible to isolate something such as naked life. (Agamben 2000: 3)

Poenget i Agambens kontekst er å vise korleis denne splittinga av livet mellom politisk og ikkje-politisk væren, trass at me i dag opererer utan denne språklege delinga, danner grunnlaget for utviklinga av den bio-politiske politikken i vårt århundre, kor demokratiet blir til ein forvaltar av mennesket som *nakne liv* – dvs liv som er avhengige av staten for å inneha sin suverenitet, dvs, sin livsrett som samfunnsborgar.

Han utvikler denne idéen gjennom eit studium av *Homo Sacer*-begrepet sin historie, med fokus på det me her kan kalle demokratiets djuptloddande ”livsløgnskompleks”, i det eg vil kalle jakten på den idéelle *bios* for *zoé*. Før me går til Beuys, vil eg anbefale å lese Agambens ”lille verdshistorie” oppsummert her, eit par gonger (*the plot thickens...*):

If anything characterizes modern democracy as opposed to classical democracy, then, it is that modern democracy presents itself from the beginning as a vindication and liberation of *zoé*. Hence, too, modern democracy’s specific aporia: it wants to put the freedom and happiness of men into play in the very place – ”bare life” – that marked their subjection. Behind the long, strife-ridden process that leads to the recognition of rights and formal liberties stands once again the body of the sacred man with his double sovereign, his life that cannot be sacrificed yet may, nevertheless be killed. To become conscious of this aporia is not to belittle the conquests and accomplishments of democracy. It is, rather, to try to understand once and for all why democracy, at the very moment in which it seemed to have finally triumphed over its adversaries and reached its greatest height, proved itself incapable of saving *zoé*, to whose happiness it had dedicated all its efforts, from unprecedented ruin. (Agamben 1998: 10)

## Joseph Beuys – mellom sonene. Kunstpolitisk sjamanisme i Skuespillsamfunnet

Skulptøren, ”akademikaren” og aksjonisten, eller performancekunstnaren Joseph Beuys framtrer som ein figur kan gjennom sin balansering mellom kunsten som performativ aksjon og kunsten som mytologiserande eksistensrom, kan lesast som ein relevant figur mellom Ibsens og Vinge/Müllers kunstnariske strategiar i høve til sin samtidskontekst. Ikkje minst kan han gjennom sin utprega liminale kunstpraksis lesast som ein sjølverklært *Homo Sacer* i *Skuespillsamfunnet* (jfr Agamben 1998 og Debord 2009). Han framstår som ein form for performativ surrealist, og det ein kan kalle ein borderline-karakter i psykologisk forstand, som ikkje minst gjer han til eit bilete på ein performancekunstnarisk ”gregerisk” idealist, med tilknytting til den tyske romantikken. Samstundes er han ein politisk aktivist som kan setjast i direkte realasjon til Guy Debord (og der i gjennom og til André Bretons) sin filosofi og samfunnskritikk.

Her eit utdrag frå hans øving i direkte demokrati i konteks av Documenta utstillinga i Kassel, Tyskland:

### *Bureau for Direct Democracy 1972*

12.20 a.m Up to now 210 visitors. A vigorous argument begins between Beuys and a young man who designates himself a member of the German Communist Party. Sixteen listeners. The young man calls Beuys' activities 'nonsense', a waste of energy. 'What have you accomplished?' he asks, and invites Beuys to join the workers' movemnet rather than to lead an organization that is financed by industrialists. Beuys replies: 'You cannot think straight. I cannot work with the concept of class. What is important is the concept of man. One must straightforwardly realize what has not yet appeared in history, namely, democracy. (...) An elderly man joins in (...) When the man speaks of failure of the exhibition because no one here is directly interested, Beuys asserts, 'It is also a failure on the part of the visitors, because they are not more capable of giving of themselves' (Beuys 2006: 120)

Because real future political intentions must be artistic. This means that they must originate from human creativity, from the individual freedom of man. /For this reason here I deal mostly with the problem of education, with the pedagogical aspect.(...) people say Beuys wants a free area. I do not want a free area, an extra area, but i want an area of freedom that will become known as the place where revolution originates, changed by stepping through the basic democratic structure an

then restructuring the economy in such a way that it would serve the needs of man and not merely the needs of a minority for their own profit. That is the connection. and that I understand as art. (op.cit:124)

Beuys kunstprosjekt er med andre ord uadskiljeleg frå eit politisk-eksistensielt prosjekt, kor eit ekko av det ibsenske idealet om menneskeleg sjølvfrigjering går igjen. I sin tekst *Searching for a field character (1973)* (Sjå Beuys 2006: 125 -126) oppsummerer han i meir manifestisk ordelag:

Only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART. (ibid: 125)

Beuys sin ordlyd og erklærte prosjekt balanserer her mellom det totalitære og valdeldege og det humant radikale, som performativt utsagn går hans budskap inn som forlenging av den historiske avantgardens idé om subversjon av tilhøvet (heller enn nedbryting av skiljet mellom ) mellom kunst og samfunn, her gjennom hans idé om kunsten som sosial skulptur :

This most modern art discipline – Social Sculpture/ Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor or architect of the social organism. Only then would the insistence on participation of the action art of Fluxus and Happening be fulfilled ; only then would democracy be fully realized. Only a conception of art revolutionized to this degree can turn into a politically productive force, coursing through each person and shaping history. (ibid.idem)

Her trekker Beuys tydelege veksler på Nietzsces filosofiske idear i *On the Genealogy of morals* (Nietzsche 1996) med sitt tradisjonskritiske syn på kunnskap og kreativitet:

(...) But all this, and much that is as yet unexplored, has first to form part of our consciousness (...) We must probe (theory of knowledge) the moment of origin of free individual productive potency (creativity). (...) This is the concept of art that carries within itself not only the revolutionizing of the historic bourgeois concept of knowledge (materialism, positivism), but also of religious activity. (ibid.idem)

EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom - the position of freedom that he experiences at first hand – learns to determine the other

positions in the TOTAL ARTWORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER. (...)  
THE FIFTH INTERNATIONAL is born. (op.cit:125)

Her står Beuys vidare som ein klar forkjempar for det revolusjonsprosjektet i André Bretons surrealisme som gjekk i oppløysing i konfrontasjon med det kommunistiske parti sine haldningar til surrealismen som kunst- og livssyn. Samstundes speglar han eit trekk ved etterkrigstida – den individuelle kunstnaren, som kjempar for ein kollektivt basert utopi.

For ettertida er det som regel heller ikkje sine politiske visjonar som blir framheva, men dei meir obskure og sjamanistiske sidene ved hans kunst. Ikkje minst blir hans estetikk av fett og filt knytta opp til mytologien rundt Beuys sin biografi, kor han ifølgje ”myten” blir gjenfødt som kunstnar. Kunsthistorikar Ina Blom seier i si bok om Beuys, i ei antyding av noko av kjernen i hans prosjekt, kor koplinga mellom Ibsen og Vinge/Müllers respektive kunstprosjekt og finn gjenklang frå kvar sin kant:

Kanskje var han en av de siste genuine utopister. Men i sin praksis var han mer opptatt av å starte forvandlingsprosesser enn å lansere én bestemt fremtidsvisjon. Slik han så det, var hele hans virksomhet et eneste stort sosialt/estetisk eksperiment, et laboratorium der ingenting noen gang var ”ferdig” eller avsluttet” som kunstverk. (Blom 2001: 10-11)

Beuys har ein klar link til den tyske idealismen, og i tillegg til sin interesse for både Nietzsches filosofi og Wagners musikk (Blom 20001:26) utvikla han ikkje minst sin eigen personlege mytologi med utgangspunkt i eit krigstraume: Som utstasjonert soldat i Ukraina og på Krim-halvøya skal hans JU-87 ha blitt skutt ned av russisk antiluftvernartilleri – hardt skada blei han funnen av ei gruppe nomadiske tartarar.

De tok ham med til leiren sin, der de smurte ham inn med fett og pakket ham inn i filt for at han skulle få varmen tilbake. De reddet kort sagt livet hans. Beuys selv forble mer eller mindre bevisstløs gjennom det hele, og våknet ikke opp før tolv dager senere, og innen den tid var han blitt brakt til et tysk militærhospital. Han husker likevel at ”noen sa voda (vann)”, og han husket ”den sterke lukten av ost, fett og melk” i tartarenes telt. Det er en klassisk historie om et opphold i grenselandet mellom liv og død, forsterket gjennom bildet av et motstandsløst og dermed også fullt integrert opphold i en fremmed kultur. Det er med andre ord, historien om en overgangsrite (op.cit.:30)

Blom poengterer korleis det nomadiske dermed og blir føydd inn som ibuande element ved Beuys etter forvandlinga si: ”Han ble, med andre ord, født på ny ikke bare som kunstner, men mer presist som en nomadisk kunstner, en forvandlingskunstner” (ibid.idem)

Sanningsgestalten i Beuys persona som biografi er stadig til diskusjon, i *The Rise of the Sixties* omtaler kunsthistorikaren Thomas Crow, Beuys sitt prosjekt under tittelen ”The spectacular Artist”, og framstiller den ubstemmelege karakteren som preger Beuys kontinuerlege aktivitet, prega av materiala fett og filt, og sin idé om sosial skulptur:

Intuitively aware that myth making in preliterate societies weaves its narratives around such basic material markers, Beuys incorporated them into an elaborate personal myth of heroism, self-sacrifice, and redemption: as a downed Luftwarre fighter pilot in the Crimea who he claimed, his freezing body had been wrapped in fat and felt by Tartar people. Despite the implausibility of the details of the story (for example, that someone arrived equipped with a camera to record the event). Beuys's charisma has guaranteed its continuing credibility for his numerous devotees. (Crow 2004: 136)

I kontekst av mitt blikk blir Beuys ikkje minst til ein performativ kunstnar, og som nemnt, ein form for performativ surrealist, som i sitt mytologisk oppbygde ein-manns-prosjekt, vidarefører Bretons draum om revolusjon i favør av det kreative mennesket – eller spegler transformasjonen av den avantgardistiske utopien om møtet mellom kunst og liv i ein endra samfunnskontekst. Hans utopi er knytta til eit spel mellom det mytologiske og det realpolitisk orienterte, og med eit aktivitetsspenn som gjer det vanskeleg å fange prosjektet til Beuys i sin heilskap, såvel som å oppsummere det som ”resultat”.

Han var en skulptør som også ble en politisk aktivist, teoretiker og aksjons-kunstner, som spilte inn plater, skrev tekster, laget plakater og videor og figurerte som pedagog. Og, som i siste instans, også var med på å danne politiske partier. Ett De grønne i Tyskland, var faktisk operativt. (ibid: 11)

Hans aksjonar står igjen som kanskje den mest utfordrande, men og mest interessante!, delen av Beuys' verk – og især vil eg framheve den legendariske og veldokumenterte *I like America and America likes me* (videomateriale tilgjengeleg på *you-tube*), og

framheva av Blom som eksempel på ”de faremomentene og de dødslignende overgangstilstandene som dukket opp igjen og igjen i aksjonene hans”. Kort fortalt blir Beuys frakta frå Düsseldorf til eit kunstgalleri i Soho New York, og tilbake, kor han på reisa bruker ambulanse og bind for augo slik at han kun er ”aktiv” til stades i gallerirommet kor han skal opphalde seg i sju dagar med ein levande coyote. Utfrå billet-materialet kommenterer Blom at det ser ut som Beuys hadde ”nådd den spesielle mystisk tilstanden der mennesker og ville dyr kommuniserer med hverandre” (op.cit.: 75)

I denne aksjonen som eg av plassomsyn ikkje kan gå i detaljar om, vil eg poengtere korleis den står som eksempel på ei nær eliminering av skiljet mellom kunst og ritual, i tyding, overgangsrite, som Blom var inne på, og som Erika Fischer-Lichte framhever som eksempel på møtet mellom ritualet og den sjamanistiske kunstnaren, i sin *Performativ Ästhetik* (her sitert i engelsk versjon med tittelen: The transformative power of performance).

The action itself constituted a sort of healing ritual, employing the energies released in the artist as well as the coyote to effect healing. In a sense Beuys acted like a shaman (Fischer-Lichte 2008: 104)

Med sin verknad både bakover og framover i tid, oppsummert gjennom hans slogan om at alle *er en kunstner*, står han og som eksempel på kunstnaren som gjennom sin eigen praksis utøver ei performativ mutering av tilhøvet mellom kunst og samfunn – og, som pågåande potensiale – eit uavslutta prosjekt som stadig intervenerer i våre idéar om kva kunsten kan og bør vere.

Beuys representerer og det neoavantgardistiske i retning av det ”spektakulære, det teatraliske og det umiddelbart affektive” (Blom 2001: 87), som Crow og er inne på, og det på eit tidspunkt kor Guy Debord presenterer sin manifestaktige utlegning om den vestlege samtidskulturen som *La Société du Spectacle* (1967) (jfr *Skuespillsamfunnet*, Debord 2009). I høve til dei nevnte sitata kan ein sjå korleis Beuys går inn i ein dobbelt- eller *trickster*-posisjon og i høve til Debords kritikk, forsåvidt i klassisk avantgardistisk ”ånd”; kor han kunstnarisk spektakulerer seg gjennom kapitalisme-spektakkelet, på sitt vis både som motpol og ekko av Andy Warhols reproduksjonskunst. Der Warhol kan



hevdast å heve den sekulariste og mekanisk reproduktive *varen* opp på eit kunstnarisk plan, eksemplifiserer Beuys ei form for re-sakralisering av kunstnaren som organisk eksistens med emne til å forflytte seg mellom ulike sfærer, eller det eg vil kalle *eksistensielle soner* – på ein måte som vever det profane og mytologiserte livsplanet inn i kvarandre .

### ***Skuespillet som kollektiv transetilstand, Homo Sacer som det individuelle offer***

(...) Men at sé sig selv og Verden, som den er, der er ikke alene det sundeste, men ogsaa det interessanteste. Der er Intet som helst, der er saa interessant at studere som Mennesket; ja dette gælder selv det "uinteressante" Menneske. Det kommer kun an paa skarpe Øine (Theater-Tidende 1885)

Debord snakker i sin analyse om korleis mellom-menneskelege relasjonar er gjennomsyra av moderne produksjonsforhold som "en voldsom opphopning av *skuespill*", kor "Alt som tidlegare ble direkte opplevd fortøner seg nå som en forestilling" (Debord 2009: 7). Ut frå eit marxistisk samfunnssyn, men og kritikk av dette, blir eit hovudpoeng korleis varen tek plass i det mellom-menneskelege rommet:

Skuespillet er øyeblikket da varen har oppnådd den totale okkupasjon av samfunnslivet. Ikke bare er vareforholdet synlig, det er alt man ser; den synlige verden er vareforholdets verden (ibid: 26)

Ikkje minst er han oppteken av dette som teikn på det han kaller "Adskillelsen":

Adskillelsen er skuespillets alfa og omega. Institusjonaliseringen av den samfunnsmessige arbeidsdelingen, dannelsen av klassene, hadde skapt en første hellig kontemplasjon; den mytiske orden som all makt draperer seg i helt fra begynnelsen.(...) Det er en pseudohelligdom. Det viser hva det er: Den særskilte makten som utvikler seg i og for seg slev i produktivitetsstigningen, ved hjelp av en uopphørlig forfining av arbeidsdelingen i oppstykkningen av gestene, som så beherskes av maskinenes selvstendige bevegelse, og som virker for et stadig mer omfattende marked. Alt fellesskap og all kritisk sans har blitt oppløst under denne utviklingen, der de kreftene som fikk lov til å vokse ved å skille seg ut ennå ikke har gjenfunnet seg selv. (Debord 2009: 25)

Beuys sin kunstnariske praksis kan slik eg ser det stå som eit transformativt-symbolsk bindeledd mellom Debords kulturkritikk og Agambens etymologisk-politisk definerte

*Homo Sacer*-figur (Sjå Agamben 1998), kor avantgardekunstnaren i ramme av *Skuespillsamfunnet* framstår som ein moderne, sjølvverklært *Homo Sacer*, som samstundes har potensiale for å gi denne figuren ny suverenitet gjennom kunststrommet som *suverensone*. Agamben utreder historia for denne figuren i ein kompleks analyse av tilhøva mellom utviklinga av suvereniteten som grunnpremiss for demokratiet, og korleis språk, jus og samfunnshistorie, her i gjennom peiker mot *Homo Sacer* som eit bilete på dagens individ som offer for ei suverenitetsberande, men og biopolitisk fundert demokrati-form. Tilbake til Beuys som eit subvertert biletet på denne figuren kan ein og lese hans kunstnariske aktivitet som ei form for mutering av det samfunnet *homo sacer* figuren oppstår i - her beskreve ut frå sitt opphav som begrep i romersk lov:

homo sacer presents the originary figure of life taken into the sovereign ban and preserves the memory of the originary exclusion through which the political dimension was first constituted. (Agamben 1998: 83)

Her viser Agamben til *Homo Sacer*s opprinnelege tilknytting til bannlysing frå den romerske staten, og derigjennom hensetjinga til ei liminal eksistenssone, symbolsk sett mellom liv og død, som Agamben sett i relasjon til individet i dagens situasjon prega av demokratiet som *bio-politisk* innretta styreform - som igjen kaster lys på ein skjult opphavsproblematikk bak demokratiet i krise:

What, then, is the life of homo sacer, if it is situated at the intersection of a capacity to be killed and yet not sacrificed outside both human and divine law? It appears that we are confronted with a limit concept of the Roman social order that, as such, cannot be explained in a satisfying manner as long as we remain inside either the *ius divinum* or *ius humanum*. And yet homo sacer may perhaps allow us to shed light on the reciprocal limits of these two juridical realms. Instead of appealing to the ethnological notion of taboo in order to dissolve the specificity of homo sacer into an assumed originary ambiguity of the sacred – as has all too often been done - we will try to interpret *sacratio* as an autonomous figure, and we will ask if this figure may allow us to uncover an originary political structure that is located in a zone prior to the distinction between sacred and profane, religious and juridical (Agamben 1998: 73-74)

Agamben redegjer etymologisk og bygger samstundes opp mot ein observasjon av ”skuggesidene” ved demokratiet si utvikling (ikkje utan parallell til Ibsens nevnte synspunkt på tilhøvet mellom individ og stat):

(...) before impetuously coming to light in our century, the river of biopolitics that gave homo sacer his life runs its course in a hidden but continuous fashion. It is almost as if, starting from a certain point, every decisive political event were double-sided: the spaces, the liberties, and the rights won by individuals in their conflicts with central powers always simultaneously prepared a tacit but increasing inscription of individuals' lives within the state order, thus offering a new and more dreadful foundation for the very sovereign power from which they wanted to liberate themselves. (op.cit: 121)

Ei utvikling han knytter opp til Foucaults idé om det biopolitiske, definert av den politiske kontrollen av *zoé*, paradoksalt nok gjennom utviklinga av menneskerettane:

One of the essential characteristics of modern biopolitics (which will continue to increase in our century) is its constant need to redefine the threshold in life that distinguishes and separates what is inside from what is outside. (...) Once *zoé* is politicised by declarations of rights, the distinctions and thresholds that make it possible to isolate sacred life must be newly defined. And when natural life is wholly included in the polis – and this much, has, by now, already happened – these thresholds pass, as we will see, beyond the dark boundaries separating life from death in order to identify a new living dead man, a new sacred man. (ibid: 131)

Agambens intellektuelle nivå og tematikken sin kompleksitet, gjer *Homo Sacer* figuren til eit infløkt landskap å gå inn i, og det er mange punkt det ikkje blir rom for å utforske og gå i dialog med her. Eg vil likevel ”tørre” å trekke analogien mellom *Homo Sacer* som bilete på mennesket som eit offer for biopolitiske tendensar i demokratiet som styreform, til avantgarde-kunstnaren som potensiell subversering av denne figuren til ein suveren *homo sacer* som gjennom sin praksis ønsker, og til ei viss grad kan, ta tilbake kontrollen over sin *zoé* ved å la den inngå i kunsten som liminal sone, som opner for ein frigjerande *bios*.

Sett i lys av Debords analyse, handlar det og om å gjenopprette kunsten som livsrom nettopp ved å kople den tilbake til fellesskapet, mellom individ adskilte av samfunnskulturens *Skuespill*, og slik eg les det mellom livet som performativ grunntilstand, eller universell livskraft, og livet som sosio-kulturell utforming:

Når samfunnet taper mytenes fellesskap mister det også fellesspråkets referanser, inntil det øyeblikket da splittelsen i det inaktive fellesskapet kan overvinnes i form av et virkelig historisk fellesskap. Når kunsten som var den sosiale uvirksomhetens felles språk, blir uavhengig kunst i moderne forstand, når den stiger frem fra sitt

opprinnelig religiøse univers og blir individuell produksjon av enkeltverker, erfarer også kunsten den utviklingen som behersker hele adskillelseskulturens historie. Bekreftelsen av kunstens uavhengighet er begynnelsen på dens oppløsning. (Debord 2009: 135)

Det er altså i det kunsten blir adskilt fra samfunnet som *autonom sfære*, at den i realiteten mister sin mening som historisk fellesskapsform (jfr Nietzsche og *Tragediens Fødsel*), og relasjonen til avantgardens revolusjonære prosjekt. Eg ønsker å framheve korleis Beuys, Agamben og Debord på kvar sitt nivå utøver og oppfordrer til kunst og tenkning som mutasjon av etablerte paradigmer for kunnskap, kultur og politikk, i det dei tek eigedom over potensialiteten som livskraft og overfører, festner den, i ein negativ, eller i sin eksistensielle dødbringande form for flyt. Som tidlig profet, kjem Artaud til unnsetning, om enn ikkje oppløftande i sin samfunnsdiagnoser, og *forut* for alle dei tre nevnte. Han skriv innledningsvis i sitt forord til *Det dobbelte Teater* (Artaud 2000):

Aldri har man snakket så mye om sivilisasjon og kultur, samtidig som livet selv går til grunne. Og det er en underlig sammenheng mellom livets generelle sammenbrudd som ligger til grunn for vår tids moralske oppløsning, og vår opptatthet av en kultur som aldri har vært i overenstemmelse med livet, og som er til for å styre livet. (Artaud 2000: 11)

og oppfordringa:

Alle våre idéer om livet må gjenerobres i en tid hvor ingenting henger sammen med livet lenger. Og denne smertefulle splittelsen er grunnen til at tingene hevner seg, og poesien som ikke lenger er i oss, og som vi ikke klarer å gjenfinne i tingene, dukker plutselig opp med vrangsidene ut; og aldri har vi sett så mange forbrytelser, så umotiverte og merkverdige at de bare kan forklares med vår avmakt når det gjelder *å ta livet i besittelse*. (*op.cit.*: 12)

Der Debord erklærer den kapitalistisk vare-orienterte samtidskulturen (som i dialog med Ibsens dramatikk kan kallast samtidskulturen som *livsløgnsprodusent*), understreker Agamben den politiske sfæren i gjenklang til dette, og altså samtids*politikken* som produsent av *nakent liv*, det vil seie, det individuelle liv som offer for tapet av forvaltingskontrollen over si eiga livskraft, symoblisert i Agambens samband av *zoé* I Artauds manifest, først publisert i 1938, finn ein, igjen, om ikkje kur, så i det minste eit botemiddel for *splittelsen*:

Teatret, som ikke er innelukket i et bestemt språk, men som benytter seg av alle språk: gester, lyder, ord, ild og skrik, befinner seg nøyaktig på det punkt hvor ånden har bruk for et språk for å ytre seg. (Artaud 2000: 15)

## KAPITTEL 5:

### Teoretisk intermesso: Realisme, teater- og performance-komplekset

This is a society where human relations are no longer "directly experienced", but start to become blurred in their "spectacular" representation. (Bourriaud 20002: 9).

Ei spenning mellom det teatrale og performative er gjennomgåande både i det eg opplever som referansebakgrunnen og sjølve det sceniske forløpet for *Vildanden*-produksjonen til Vinge/Müller.

Eg vil her opne nokre perspektiv på teatraliteten og performativiteten som kunstnariske strategiar og teatervitenskaplege begrep<sup>13</sup>. Først med eit blikk på teatraliteten sett i samband med Ibsen og realismen, deretter til andre enden av aksa, inn i det performative århundret, via performance-estetikken, over i ein diskusjon om relasjonell estetikk som avantgardepraksis (var ikkje den død?), og relevansen av å tenke på teateret som arena for den kritiske samtidskunsten.<sup>14</sup> Eg bruker her, som nesten alltid, ordet kritisk i dobbelt forstand; i tyding av granskande, og i tyding av *avgjerande*, samt ein tredje som viser til situasjonen som kritisk; ein krisetilstand, og ein fjerde, som tyder av *naudsyn* – så! La meg reformulere: kva med å undersøke relevansen av å tenke på teateret som avgjerande arena for den granskande samtidskunsten som er nødvendig i ein samfunnsmessig krisetilstand?

#### Teatralitet og realisme på Ibsens tid

Med vår nåværende dyrkelse av det naturlige og virkelige frykter jeg snarere for at vi er havnet i motpolen til all idealisme – nemlig vokskabinettet. (Nietzsche :61)

---

<sup>13</sup> ein tenkemåte eg og framheva som alternativ til å omtale verk som teater eller performance i min artikkel "Plurealismar- mellom teater, performance og medieverkelegheiter" (Høyland 2007)

<sup>14</sup> Eit anna sentralt trekk i bokprosjektet min artikkel var del av: *Scenekunst Nå – Teatret som arena for samtidskunsten* (Berg/Høyland/Leinslie 2007)

Med utgangspunkt i Ibsen si samtid kan ein kalle realismen motpolen til idealismen (jfr Moi 2006), og teke til sin meir ekstreme variant; *naturalismen*, dersom ein går tilbake til Ibsens samtid og den eksplisitte søken etter å bruke kunsten som rom for utforsking av det verkelege heller enn det tilgjorte i tiåra opp mot 1900. Anne-Brit Gran omtaler denne tendensen i artikkelen *Teatralitetens fall på Ibsens tid*, med referanse til Michael Frieds *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) og Richard Sennetts *The fall of Public Man*. Både Sennett og Fried har stått som sentrale referansar for diskursen rundt teatraliteten som fenomen og beteikner både antagonismen og samanfallet mellom teatraliteten forstått som estetisk grep og som sosiologisk atferdsnorm. Kunsthistorikaren Fried utroper teatraliteten som det autonome kunstverket sin fiende, og bejublar dermed den modernistiske ”lukkinga” av verket rundt seg sjølv. Sennett med sitt sosiologiske perspektiv sørger over teatralitetens fall i den offentlege sfære, og erklærer starten på eit intimitetstyranni i det sosiale relasjonar blir personlege eller verdsatt etter autensitetsgrad, framfor eit sosialt spel basert på teatraliteten som frigjerande identitetskodeks i det offentlege rom (ikkje ulikt Butlers idé om *performativitetens* rolle i det postmoderne samfunn). Gran oppsummerer slik:

For Fried er teatralitetens fall positiv fordi den redder den autonome moderne kunsten, for Sennett er den negativ fordi den umuliggjør sosialiteten både på gaten og i teateret. Teatraliteten drives ut av kunsten og teatret, samtidig som kunstintusjonen etableres. (Gran1997: 33)

Gran koplar desse perspektiva opp mot det norske teaterlandskapet medan Ibsen var verksam, og plasserer han på autensitetstrenden si side:

Ibsen forkastet deklamasjonene til fordel for det naturlige spillet som ga inntrykk av en skuespiller oppslukt av å fylle rollen med ekte følelser. Den rolletolkningen som Ibsen antydte, impliserte autensitetens seier over teatraliteten og virkelighetsillusjonens seier over teatraliteten. (Gran1997: 38)

Deklamasjonskunsten måtte vike for det naturlege spelet i følge Ibsens syn, men dette var framleis særskild radikale grep i kontrast med den rådande frontale speletradisjonen ved teatra. Likevel oppfordra Ibsen til å vende spelet vekk frå publikum og mot å skape ”en mer naturlig samtalesituasjon mellom de agerende ved at de snakker til hverandre i stedet

for til publikum” (ibid s39). Det interessante her er korleis Ibsens forsøk på å skape illusjon om verkelegheit grunnlegg ei realismeform i retning av Frieds autonome kunstverk, men som seinare vil bli kopla opp til det vi på norsk vil kalle ein teatral spelestil, og på andre sida ideologisk sett introduserer eit performativt spelemodus på teaterscena, i forstand av å oppfordre til eit deteutralisert uttrykksnivå. Skiljet mellom Ibsens performative vende og det som kjem eit hundreår seinare, må i stor grad knyttast opp i tilhøvet mellom kunst og kontekst – formgrep og kunstens funksjon eller intenderte effekt i den aktuelle samtidskulturen. Slik sett kan ein hevde at det ikkje er eit spørsmål om teatralitet, men eit spørsmål om balansen mellom det teatrale og performative, både i estetisk og sosiologisk forstand. I forhold til realismen som stilretning i den norske teatertradisjonen kan ein likevel slå seg til ro med at det på Ibsens tid handla om ei deteutralisering og eit autentisitetsfokus, Gran skriv:

Rollen skal ikke fremvises, den skal gjennomleves. Følelsene skal ikke demonstreres, de skal oppleves. Det som skal vises på scenen, er personligheter og deres indre følelsesliv. Maskenes tid nærmer seg slutten. Blikket på masken endres: masken blir falsk, slik deklamasjonen klinger falskt i Ibsens ører. (op.cit.41)

Det me kan kalle den demaskerande effekten av realismetrenden som inntek teateret med Ibsens eigne verk og haldningar til oppføringsform handlar slik sett om ei tilnærming av kunsten mot livet *som det er*, i kontrast til den historiske avantgarden som seinare går i motsatt retning med sine estetisk-eksistensielle manifest kor kunsten *er livet*, heller enn eit medium for bearbeiding og representasjon av *det levde*. Dersom ein i staden for å lese Ibsen opp mot avantgarden i høve til estetisk form, les dei to retningane som kommentarer eller standpunkt i høve til samtidskulturen rundt dei, kan vi begynne å ane ei linje mellom to tilsynelatande motstridande *stilistiske epokar*. Ibsens ønske om autentisitet kan lesast som eit større ønske om å avsløre maktmekanismer i samfunnsstrukturen, samt det ein kan kalle den opplyste livsløgnskulturen kor mennesket lever etter etablerte normer heller enn i aktiv livsutvikling. I parallell til dette kan ein lese dadaismen og surrealismens som meir enn (anti)-estetiske program, slik at spørsmålet om kunstnarisk form forskyver seg, eller knytter seg direkte til spørsmålet om kunstnaren si rolle i samfunnskulturen. Maskene må tas tilbake til sin potensielt transformative funksjon i livet, heller enn tildekkjande funksjon. I Vinge/Müllers estetikk er det og ein



slik funksjon bruken av maskene nærmer seg. Der ordet *maske* på Ibsens tid blir brukt for å karakterisere skodespelaren sin gestaltning av rolla som truverdige karakter av ”fuld natursandhed” (Sjå Hov 2007), blir det med Gregers/Müller som hovudeksempel teke til ein ekstrem motsats, kor den performative kroppen gjennom maska blir tilført eit teatralt element som fører til at ei liminal sone opner seg: mellom Gregers som dramatisk persona og som ritualisert, autentisk *kropp*. Eit utdrag frå ein anmeldelse av *Vildanden* i Bergens Tidende, publisert 14. januar 1885, poengterer både motsats og samanfall mellom Gregers som scenekarakter i 1885 og i 2009/10:

Hr. Halvorsen har Gregers Werles Rolle. Der er meget i Rollen, som kunde friste en Skuespiller til at give denne Idealist med mere aaben, stormende Begejstring, men Figuren vilde kanskje derved komme til at ligge Hjalmar Ekdal altfor farligt nær. Hr. Halvorsen, tror jeg, har truffet det rett. Der er Ro og rolig Varme over hans Gregers, der baade gjør ham i høj Grad symathetisk og troværdig. Der er nok et Slags Fanatisme i hans Tro, men den er behersket, jernfast, mild – ikke fremfusende. De smertelige Oplevelser, han har havt, og det Eneboerliv han har ført, lægger en egen behagelig Stemning over Figuren og frelser den fra paa noget Punkt at blive kjedelig. Bruddet med Faderen i første og endnu mere i tredje Akt gjøres af en Personlighed. Den Række ”Nej”er, han i tredje Akt leverer Faderen, har den store Personligheds Styrke. (G.A.D 1885).

Der Müllers kroppslege utbrot kunne virke ”fremfusende” i sine tidvis, spastiske fysiske utbrot, er effekten i kombinasjon med repetisjonselement, maske og stemmekomposisjon i sin heilskap slik at det faktisk ligg ein sterk ”Ro” og ”rolig Varme” over hennar Gregers. Ja, og ein form for beherska fanatisme utstråler Müller/Gregers, ”jernfast, mild”, og kor den rekke ”nei”er ho leverer Faderen i nokre av dette Vildanden-opusets sterkaste tablå har definitivt *den store Personligheds Styrke*.

Gjennomgåande vil eg påpeike at der Vinge/Müller tek *Vildanden* til sine formmessig ekstreme teatrale og performative ytterpunkt, *samstundes*, blir realismen forstått som psykologisk-realistisk spelestil satt i ein naturalistisk orientert scenografi i teateret sprengt bort, eller hyperrealisert, slik at det som før var naturtru karakterteikning her blir til ei form for karnevalessk naturalisme, som og rører ved det tragisk universelle.

Ikkje minst får det kritiske og radikale elementet Ibsen utøver gjennom sine drama sett i høve til hans samtid, eit oppblussa ekko her gjennom det performative og teatrale som grep i det som framstår for meg som ein liminalitets-dramaturgi; *mellom* det performative og teatrale, framtrer igjen, i sær Müller som sceneaktør i samspel med scenografi, ensemble og Vinge/Gregers, som ein gjennomprofanisert *hellig* karakter.

Ibsens generelle fokus på vekkinga av individet til sjølvfrigjering som ei hovuddrivkraft bak, og utsagnskraft i, sin eigen dramaproduksjon kan ein hevde gjenoppstår som ei form for estetisk anarkisme i Ida Müller sin Gregers-realisering. På andre sida vipper Vegard Vinges Gregers-figur oss over i ei despotisk sone av reell surrealisme, der han styrer showet med sin ideale fordring, *in-extremis*, og utfordrar både festivalsjef Boye-Hansen ved Festspillene, og publikum på forestillingane til å revurdere sine haldningar til kunsten, og dermed livet: Gjennomgåande insisterer Vinge/Gregers på at ”dette er den totale og radikale fiksjon” (Vildanden 2009), men i proporsjonal takt auker kjensla for publikum av å vere med på ein performativ *happening* kor teaterforestillinga *utvider* si rolle som kunstverk, i kraft av ein transformasjon av kunstverkets autonomi frå eit publikumsekskluderande til eit publikumsinkluderande dramaturgisk grep. Der rører vi nok kanskje og ved noko av det som skal til for å få Ibsens dramatikkk til å fungere som kritisk realisme å 2011.

### **Det performative vende – eller mot ein liminalitetsdramaturgi i teateret?**

Som nevnt støtter eg min omtale av ”det performative århundre” dels til Jon McKenzies *Perform or Else* (McKenzie 2001), ein infløkt gjennomgang av korleis organsiasjonsmessig, kulturell og teknologisk *performance* veks fram som del av eit større paradigmeskifte i løpet av det 20.århundret, kor disiplin og hierarkiske modellar for ulike interaksjonsområde må vike for det performative.

A central argument of *Perform or Else* is that performance must be understood as an emergent stream of power and knowledge. More specifically, the performance theories of Butler, Lyotard, and Marcuse, as well as readings of Foucault, Deleuze and Guattari, and many others, lead me to make this speculative forecast: performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge. This formation is ontological in that it entails a displacement of being

that challenges our notion of history; it is nonetheless historical in that this displacement is materially inscribed. (McKenzie, 2001:18)

McKenzies gjennomgang knytter seg spesifikt til utviklinga i det amerikanske samfunnet i etterkrigstida, og er interessant i min kontekst, først og fremst som bilete på den djuptgripande endringa som vaks fram, med performance som formativt prinsipp for samfunnslivet – i praksis gjennom ”Organizational Performance” og ”Technological performance”, og dels innan ”Cultural Performance” (McKenzie 2001: 55/95/29). Eg seier dels innan den kulturelle sfæren i tråd med McKenzies poengtering av at det her og går ein motstraum kor performance fungerer som motstandskraft, ikkje ulikt Bourriauds bilete av kunsten som sosialt mellomrom, men, med større vekt på å virke subversivt, eller som McKenzie i noko obskure vendelag kjem fram til å kalle ”perfumance” (ibid: 229). I sitt forsøk på å ”rehearse a general theory of performance” (ibid:26) fanger McKenzie og opp mange av dei filosofiske grunnreferansane som preger store deler av det me kjenner som performance-teroiien, ikkje minst kopler han seg opp til Herbert Marcuse sin analyse av ”the performance principle” som og kan koplast til Debords refleksjonar:

Through a critical conjunction of Marx’s theory of labor and Freud’s theory of drives, he set out to define the historical reality principle, the regime of repressive forces, which he saw as guiding postwar, postindustrial civilization. From this place, in this language, Marcuse called it ”the performance principle”, for ”under its rule society is stratified according to the competitive economic performances of its members... Men do not live their own lives but perform pre-established functions. While they work, they do not fulfill their own needs and faculties but work in alienation. Crucial to Marcuse’s theory however, is that individuals not only tolerate performative alienation; through a process of repressive desublimation they can even take pleasure in it .(ibid: 16)

Framandgjeringa av individet trer igjen fram som eit hovudtrekk, sjølv om det samstundes kan stiljast spørsmål til om det er dei ”få” eller om det er ”fleirtalet” som har rett – det ligg eit snev av ”ideal fordring”-demagogikk i den kritiske, venstreorienterte teorien, kor ein på vegne av fleirtalet seier at det dei sjølv opplever som greit faktisk ikkje er det. Samstundes vil eg hevde at desse filosofiske momenta som oppstår i same tidsperioide frå ulike hald, og i kopling til kunsten, som på eit generelt plan kan hevdast å genuint bruke tida si på utforskingav av *heile* mennesket, blir implikasjonen om

utbreiinga av livsløgnskulturen som konsekvens av endringar i produksjonsformene i samfunnet, til eit reelt bilete både på makt- og overlevingsmekanismer i *Skuespillsamfunnet*.

Det performative vende står altså for eit paradigmeskifte på eit generelt samfunnsplan, samstundes som det blir kopla opp til endringar på det estetiske og dramaturgiske området innan teater- og performanceteorien, ikkje minst Erika Fischer-Lichte med sin *Ästhetik des Performativen* (2004) (jfr: Fischer-Lichte 2008). Fischer-Lichte sett her fokus på korleis performanceaktøren sitt sterke medvit på og bruk av sitt eige kroppslege nærvær som autentisitetsgaranti og potensiale for interaksjon med publikum, med performancekunstnar Marina Abramovic og hennar *Lips of Thomas*-performance frå 1975 som eit hovudeksempel, fører med seg:

(...) shifting relationships between the aesthetics of production, work and reception  
(...) There no longer exists a work of art, independent of its creator and recipient;  
instead we are dealing with an event that involves everybody – albeit to different  
degrees and in different capacities (Fischer-Lichte 2008: 18).

I Vinge/Müllers performance-estetikk ser ein korleis dette momentet av performance-effekt gjennomgåande er til stades gjennom måten kroppane framtrer på scenen på, samt Vinge/Gregers rørsler mellom amfi og scene, men utan å forlate idéen om kunstverket – tvert i mot blir det kontinuerleg understreka at dette er eit kunstrom kor den ”totale og radikale fiksjon” skal oppstå gjennom den ideale fordring som regigrep. Det durative aspektet hjå Vinge/Müller blir slik til eit metaforisk grep på den ideale fordring som fiksjonstema, knytta opp til Gregers ekstreme livshaldningar- og adferd. På andre sida er det durative heile tida der som ei påminning nettopp om kunsten som reell situasjon, kor publikum og gjennom tidsaspektet blir involvert i aktørane sin prosess på scenen gjennom å kjenne tida gå, fysisk, i kroppen. Publikum blir dermed og invitert til å leve gjennom verket som delt hending, heller enn eit lukka verk til individuell kontemplasjon - men igjen, utan å utelukke sistnemnde som mulighet, eller del-element.

Fischer-Lichte trekker og fram tids-faktoren som eit performativt grep, her eksemplifisert av gruppa Angelus Novus sin 22 timar lange *Reading Homer* (I Wiens Kunstlerhaus, 1986):

(...) the time factor shaped the performance. The lengthy period of 22 hours not only modified the participant's perception but also made them aware of this modification. The passage of time was consciously acknowledged as a condition for perception that triggered reflection and, in particular, as a condition for emotional transformations to occur. Participants later related that they felt they changed during the course of the event (op.cit.: 20)

Observasjonar som og er høgst relevante for kva som oppstod gjennom *Vildanden*-oppsetjingane, på kvar sitt vis i Bergen og Oslo. Uavhengig av ramma rundt som skilde Bergens-førestillingane ut med eit meir prekært trekk av *happening* og spenning mellom kunst og samfunn, vil eg hevde at førestillinga begge stader fungerer som *performativt verk*, kor nettopp tidsaspektet er sentralt i opninga av emosjonelle transformasjonar (med både sterke allusjonar til og brot med originaldramaet), både i aktørar og i publikum (utan å kalle desse identiske med kvarandre – kollektiv oppleving, individuell transformasjon?), og for opprettinga av eit fellesskap kor publikum blir invitert til å være med på ei lang reise, ei sanse- og emosjonserfaring, som gjerne må føre til kontemplasjon, men som ikkje fordrer det. Den fordrer til *gjennomleving*.

Der Fischer-Lichte med deskriptiv detaljrikdom og skarpt blikk på utviklinga av performancekunsten som sett gjennom teaterhistoria, kan vi gå til hennar amerikanske kollega (og i omsetjingsarbeidet av hennar verk til engelsk) Marvin Carlssons verk for ein meir generell introduksjon til performancefeltet, ein stad mellom Fischer-Lichte og McKenzie, med fokus på performance som kulturelt paradigme og subversiv kunstnarisk praksis. I boka "Performance. A critical Introduction" (Carlsson 1996) går han altså gjennom korleis performance-begrepet veks fram og opptrer i ulike diskurs- og praksiskontekstar og kjem avslutningsvis fram til McKenzie:

(McKenzie) places performance at "the power matrix of the New World Order, an order in which disorder is put to work, where bodies perform both physically and digitally, where new and multiple agents are maintained by audiovisual archives and transformed by lininautic power circuits" The potential repressiveness and

normalization of this power matrix presents new challenges to resistant performance, which McKenzie develops by opening a vertical dimension to his analysis which he calls "perfumance". (Carlsson 2004:213)

Carlsson presiserer med McKenzie kor nært kopla utviklinga av performance i kunst og kulturfeltet, og er uungåeleg kopla til det performative og performance som eit maktsystem, som forøvrig unndreg seg nokon enkel plassering. Utfordringa, både direkte og indirekte, i McKenzies *Perform or Else* krever tiltak, og kanskje er Carlsson sjølv inne på eit i dei siste linjene av boka si:

I Would like to close this study, therefore, not with McKenzie's epic vision of a New World Order playing out the tensions between performance and "perfumance", but with a defense of the importance and uniqueness of theatrical performance (including traditional "theatre" but also, and perhaps particularly, that contemporary "performance" which is most closely related culturally to theatre). The importance of praxis in the definition of selves and of societies can hardly be denied; nor the importance of such specific cultural occasions as ritual ceremonies or the celebration of cultural myths or history; nor the grounding in praxis of both organizational and technological interest in performance. What is generally missing in all such concerns, however, is the specific blending of occasion and reflexivity that characterizes "theatrical" performance" (Carlsson 2004:21)

Ikkje ulikt Hans-Thiess Lehmann som i løpet av sin gjennomgang av det han introduserer som det postdramatiske teater, først i 1999 (jfr Lehmann 1999) – kor forsvinninga av dramaet blir hans utgangspunkt for å likevel ville snakke om *teateret*, med performance og performanckunst som underkategoriar heller enn omvendt.<sup>15</sup> :

Perhaps postdramatic theatre is going to open out onto a new theatre in which dramatic figurations will come together again, after drama and theatre have drifted apart so far. A bridge could be the narrative forms, the simple, even trivial appropriation of old stories, and (not least of all) the need for a return of conscious and artificial stylization in order to escape the Naturalist glut of images. Something new is going to come (Lehmann 2006 :144)

Utfrå eit slikt perspektiv framstår Vinge/Müller som eit svar på Lehmanns 'profesi' kor "the Naturalist glut of images" blir indirekte tematisert og direkte stilisert – i møte med Ibsens produksjon i eit realistisk drama, prega av det me kan kalle ein "return of the

---

<sup>15</sup> Jfr: Richard Schechners "inclusive" performance term, Rose-Lee Goldbergs *Performance Art* (Goldberg 2001)

aesthetic”, i kont2001rast, forlenging og parallell til Hal Fosters *Return of the Real* frå 1996. Her argumenterer Foster for avantgardens grunntrekk av transformasjon (utfrå billetekunsten i tydeleg parallell til Fischer-Lichtes perspektiv), og mot Peter Bürgers definering av avantgarden først og fremst forstått som *negasjon* av borgarskapet. Utan at dei to trekka treng utelukke kvarandre vil eg og poengtere naudsynet av å opne for lesningar av avantgarden som i seg sjølv verkelegheitsdefinerande praksis, og med potensiell emne til å virke som erfaringsbasert mutasjon på rådande makttilhøve, heller enn abstrakt negasjon av dei. I ein diskusjon om ”the image-screen” som eg meiner og kan overførast til teaterets *potensielle avantgarde*, det finnes, seier Foster ein mulighet for å

(...) rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order. In this view the goal of the avant-garde is not to break with this order absolutely (this old dream is dispelled), but to expose it in crisis, to register its points not only of breakdown but of breakthrough, the new possibilities that such a crisis might open up. (Foster 1996: 157)

Vinge/Müllers scenografiske appropriasjon av kvardagsobjekt og merkevarer som coca-cola, inn i papp-dokkeheimen er eit godt eksempel på korleis dette kan gjerast. Her oppstår eit dobbeltlag av materialisme- og merkevarekritikk, samstundes som det blir oppretta eit estetisk univers kor både kvardagstristesse, vulgaritet og vold framstår i ein organisk levande form som gir den sceniske eksistensen eit eige preg av sterk integritet. Tematisk kjem dette ut som ein ”ta ting tilbake” til seg sjølv logikk, eller det Foster kaller ”traumatic realism” – det handlar her om å skape seg sjølv eit rom som både kan inkludere og overvinne dei nedarva kompleksa av smerte, skam og framandgjerding.

Det eg vil lese vidare ut av dette, er eit generelt trekk av, ikkje berre eit performativt vende – men eit vende i definisjonslogikken mellom avantgarde og samfunn, kor ein med blikk på teateret, og især gjennom eksempelet Vinge/Müllers Vildanden, kan snakke om ein estetikk som baserer seg på ein *liminalitets*dramaturgi. Her går spørsmålet om skiljet mellom kunst og liv, og mellom teater og performance over i eit spørsmål av ossillering mellom tilstandar og eksistensielle soner av ulik strukturering av tid og rom, og om det

teatrale og performative som estetisk-dramaturgiske strategiar for å sette livets aktive og passive krefter inn i nytt spel.

Om ein meir generelt tenkjer seg at det i utgangspunktet er livet ikkje kunsten som er i krise, kan ein og skimte oppgåver for teatret som overskrider negasjonens isolerende haldning:

Et virkelig teaterstykket snur opp ned på våre slumrende sanser, frigjør den undertrykte ubevissthet, provoserer til et mulig opprør, som for øvrig bare har sin fulle verdi om det forblir på det potensielle plan og påtvinger de samlede menneskemasser en heroisk og vanskelig holdning. (Artaud 2000: 28)

Gregers ideale fordring i Vinge/Müllers formspråk er som ei realisering av Artauds refleksjon her som avkrefter å avvise avantgardens visjonar som utopiar – dei er snarare eksistensfilosofiske bilete på enkeltmenneske i ulike sosialhistoriske soner som har teke innover seg det dei opplever som ei samfunnskrise som truar mennesket sjølv.

Victor Turner, antropologen som har fått ei særstilling innan nyare teater- og performanceforskning, ikkje minst gjennom Richard Schechners vidarføring av hans idéar i sin *Performance Theory* (Schechner 2003), koplar i sitt verk *From Ritual To Theatre. The Human Seriousness of Play* (Turner 1982) nettopp feltet av sosial aksjon og interaksjon opp mot spørsmål om estetikk, rituell praksis og fellesskap (*communitas*). Om *Communitas* forklarar han at han

I have used the word anti-structure, mainly with reference to tribal and agrarian societies, to describe both liminality and what I have called "communitas." I meant by it not a structural reversal, a mirror-imaging of "profane" workaday socioeconomic structure, or a fantasy-rejection of structural "necessities," but the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses enacting a multiplicity of social roles, and being acutely conscious of membership in some corporate group such as a family, lineage, clan, tribe, nation, etc., or of affiliation with some pervasive social category such as a class, caste, sex or age-division. (...) the exigencies of structuration itself, the process of containing new growth in orderly patterns or schemata, has an Achilles heel. This is the fact that when persons, groups, sets of ideas, etc., move from one level or style of organization or regulation of the interdependence of their parts or elements to another level, there has to be an interfacial region, or to change the metaphor, an interval, however brief, of margin or limen, when the past is momentarily negated,



suspended, or abrogated, and the future has not yet begun, an instant of pure potentiality when everything, as it were, trembles in the balance (Turner 1982: 44)

Turner bygger sine studiar av *communitas* og sin idé om det liminale og liminoide, i forlenging av den franske etnologen og folkloristen Arnold van Gennep i sitt studium av ulike *rites-de-passages* (publisert i 1908), altså *overgangsriter*, som ein måte for mennesket å takle periodar av livskriser. Utfrå sine funn definerer han ritene, som har ulike funksjonar og innhald, etter ein felles formal grunnstruktur: "separation, transition and incorporation" (ibid.idem). Som for Turner, er det "transition"-fasen som er den mest interessante her:

During the intervening phase of transition, called by van Gennep "margin" or "limen" (mening "threshold" in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states (ibid.idem)

I møte med "large-scale" moderne samfunn, skiljer Turner så denne fasen av overgang som eit fenomen i fluxus mellom gamle og nye fellesskapsformer, kor det liminale viser til rom som framleis praktiserer med idéen om hellig tid for sine ritualer, mens det liminoide krysser over i det sekulære samfunn sine ulike rituelle sfærer, som likevel er del av vår sekulære sfære og "profane" tid:

In complex, modern societies both types coexist in a sort of cultural pluralism. But the liminal – found in the activities of churches, sects, and movements, in the initiation rites of clubs, fraternities, masonic orders, and other secret societies, etc. – is no longer world-wide. Nor are the liminoid phenomena which tend to be the leisure genres of art, sport, pastimes, games, etc., practiced by and for particular groups, categories, segments and sectors of large-scale industrial societies of all types. But for most people the liminoid is still felt to be freer, than the liminal, a matter of choice, not obligation. The liminoid is more like a commodity – indeed often is a commodity, which one selects and pays for – that the liminal, which elicits loyalty and is bound up with one's membership or desired membership in some highly corporate group. One works at the liminal. One plays with the liminoid. (ibid: 55)

Ein kan seie at det liminoide handler om å tømme det rituelle for sine sakrale bindingar. Med Vinge/Müllers Vildanden, oppstår ein situasjon kor dette skiljet mellom liminal og

liminoid ritualitet krysser kvarandre. Ein form for profanisert sakralitet oppstår i møtet mellom Ibsens realistiske ”kvardagsdrama” og Vinge/Müllers pathosfylte ”tablåidisering” i musikk-teater form, kor ikkje minst Vinge/Gregers som ein form for seremoniell leiarskikkelse, dreg oss inn i ein sone som krever noko av oss. Det er definitivt mykje ”playing” her, men utan å løyse seg frå idéen om ”obligation”, her under fana av ”den ideale fordring” – *in extremis*. Vanskeleg å avvise med andre ord, her beskrive av Chris Erichsen (publikum og redaktør for Scenekunst.no)

(...) en sjelden gang blir man utsatt for noe som ikke kan avvises. Man kan godt kalle Vildanden dårlig teater, ikke-teater, overdrevet, skandaløst, infantilt, autoritært teater osv. Og det er sant alt sammen. Men prosjektet kan ikke avvises på grunnlag av det. Ganske enkelt fordi at alle disse (anti)kvalitetene er integrerte deler av det samlede kunstneriske uttrykket. Et uttrykk som det ligger en voldsom vilje og kraft bak. (...) Men så må vi ikke glemme at det også i denne oppsetningen finnes – unnskyld fantes – øyeblikk av, i en teatral sammenheng, sjelden skjønnhet, av tunge politiske statements, poesi, intensive lydbilder, vakker og fiks scenografi og en allestedsnærværende **ladethet**, som naglet meg og mange andre tilskuere fast. En sjelden gang får man følelsen av at noe er skapt utfra grunnleggende nødvendighet. (Erichsen 2010)

## Den relasjonelle avantgarden

I introduksjonen til *Relational Aesthetics* (Bourriaud 2002), utgitt på fransk i 1998 som *Esthetique relationelle*, og på norsk i 2007 som Relasjonell Estetikk, tek kunstkuratoren og teoretikaren Nicolas Bourriaud til orde for å oppdatere språket og diskursen blant kritikarar og filosofar for å kunne møte kunstpraksisar av si eiga samtid med større relevans. Han oppfordrar dermed og til å stille grunnleggjande spørsmål til kunstens rolle og funksjon i samtidskulturen, og ikkje minst til refleksjonsarten rundt dette:

What are the real challenges of contemporary art? What are its links with society, history, and culture? The critic's primary task is **to recreate the complex set of problems that arise in a particular period or age, and take a close look at the various answers given.** (Bourriaud 2002: 7)

Bourriauds teori om relasjonell estetikk er knytta til hans eiga rolle som kurator i samtidskunsten, med fokus på utviklinga i løpet av 1990-talet. Hans refleksjonar peiker mot ein praksis og ein lesning av denne praksisn, kor kunsten figurerer seg etter kodeks av å vere eit *sosialt rom*, ein situasjon, kor verket som håndfast objekt forsvinn, eller blir transformert ut i det prossess- og relasjonsbaserte. (Bourriaud 2002/2007). Hans teori kom sterkt på banen i perioden rundt millenniumsskifte, og retta ny merksemd mot problemstillingar som har prega kunstfeltet sidan framveksten av den europeiske *historiske* avantgarden rundt forrige millenniumsskifte, og især 60-talets *neoavantgardisme* i USA og Europa – ikkje minst i form av tilhøvet mellom teori og praksis i dette kunstfeltet, og med situasjonismen som eit ende-, eller i det minste spesifikt brytningspunkt i høve til utopien om kunsten som livspraksis. (Bourriaud 2002/2007 og Bolt 2009). Dei ulike problemstillingane som kjem til uttrykk gjennom nye kunstpraksisar i dette tidsspennet knyttar seg opp til eit grunnleggjande spørsmål om kunstens relasjon til det sosio-politiske samfunnet den oppstår og opererer i. Oppsummert gjennom dagens retrospektiv kan ein hevde at den modernistiske autonomitenkinga i løpet av forrige århundre etablerer seg som grunnmal for kunstinstitusjonen, medan denne samstundes blir kontinuerleg utfordra, opponert eller komplementert av *performative mutantar* – eit uttrykk eg her vil introdusere som eit fellestrekk, eller felles fokus på potensiale, i kunst og tenkning som oppstår gjennom nye møter mellom

kunstartene, samt ulike forsøk på å bruke kunsten som transformativ sosial(-politisk) situasjon, med *eksistensiell suverenitetsrett*.

Kunsten som performativ mutant er ute etter å konstituere seg selv som gjeldende livspraksis, ofte i kraft av sin antagonistiske haldning til kunsten som institusjonalisert tradisjon av ulike disiplinar, og/eller i kraft av estetisering av det kvardagslege ved bruk av ulike *framing*-strategiar (det vere seg innanfor eller utanfor ulike teaterscener, gallerirom eller andre kunstinstitusjonar). Denne formen for kunst kan oppfattast som å stå i opposisjon til det etablerte, men det er først og fremst i idéen om å bruke kunsten *affirmativt*, og der igjennom som symbol for råderetten over formgivinga til sitt eige liv og fellesskapsbehov<sup>16</sup>. Her møter vi og på Girotto Agambens idé om mennesket som et vesen av ”ren potensialitet” (Grøtta 2010: 264), som er eit tenkt alternativ til den aristoteliske utskiljinga av *zoé* – og, vil eg hevde dermed og kunsten – frå det ”politiske liv”. Marit Grøtta oppsummerer for oss:

Der Aristoteles etablerte ”det politiske liv” ved å ekskludere *zoé*, lanserer så Agamben tanken om en ”livs-form” der det ikke er mulig å skille mellom *bios* og *zoé*, og der det følgelig ikke er mulig å produsere noe sånt som ”det nakne liv” (ibid.idem).

Tilbake til min tanke om kunsten som performativ mutant kan den knyttast opp mot Bourriauds blikk på samtidskunsten i eit større samfunnsperspektiv, samt Jon McKenzies si framheving av performativiteten som dominerande kulturelt paradigme på tvers av ulike samfunnsinstitusjonar. Det performative fordrer eit medvit på det individuelle ansvaret for sitt eige liv som handling, og som relasjonsbasert, medan tanken om mutering peiker på det transformative elementet i kunsten som livspraksis, og nærleiken den estetiske erfaringa kan ha til Agambens idé om mennesket som en ”livs-form” (it.: *forma-di-vita*) : ”en eksistens som har mange livsmuligheter, og som nettopp derfor alltid setter lykken på spill i sin levemåte” (ibid.idem), og det er her potensialiteten (eller kraft, av it. *potenza*) kjem inn – ikkje som utkast for eit overmenneske, men eit menneske som er i aktiv kontakt med sin grunnleggjande livsbetingelse. I vår del av verden, der ”sjølv-

---

<sup>16</sup> Her må me nok for potensialets del erklære Peter Bùrgers lenge altfor dominerande teori om avantgardens død som død, evt. reinkarnert/performutert inn i nye former, nye navn (finnes ikkje i originalversjon på litteraturlista) (E.H.)

realiseringen” overstrøymmer marknadsplassane våre, er det viktig å få med Agambens presisering, her igjen i Marit Grøtta si lesning og oversetjing:

Å ha et potensial og være fri til å bruke det er avgjørende for menneskets mulighet til lykke. Det å ha et potensial innebærer imidlertid ikke bare muligheten for realisering av potensialet, men likeledes muligheten til ikke-realisering. Det er potensialitetens ”negative” side som skiller oss fra de driftsdrevne dyrene og skaper det mulighetsrom som kjennetegner det frie mennesket: ”Å være potent betyr å stå i forhold til sin egen mangel, å stå i forhold til sin egen inkapabilitet”, skriver han. (op.cit: 265)

Om disse ulike refleksjonsnivåa danner er med å definerer vårt kulturhistorisk prisme, kan og teaterets historie gjennom det 20.århundre kome til syne som ei historie om det estetiske og politiske som eit spel mellom det kontinuerleg performative og teatrale potensiale i våre interaksjonar med kvarandre. I dette spelet blir ikkje berre kunstaktøren, men mennesket som individ tydeleg i sin eksistens som alltid allereide *performativ kropp*<sup>17</sup> og ein *potensielt teatral persona*, og dermed *performativ aktør* blir sentral. Teateret som kunst- og fellesskapsform blir reaktualisert, men gjennom ein sterk individualiseringskultur, som framkalt av, eller i det minste spegla i massemediekulturen med sine virtuelle sjølvrealiserings- og kollektivsformer (her i forstand i retning av ein falsk fridomsidé, heller enn som opent potensiale).

Tilhøva mellom teater, performance og mediekultur ligg til grunn for (og som resultat av) å samanstillе desse perspektiva, og er samstundes ein inngang til å utforske rørsler i relasjonane mellom det estetiske, politiske og filosofiske i vår tid. Gjennom dada og surrealisme i før- og mellomkrigstida til Guy Debord og situasjonismen, Joseph Beuys, performancekunst, fluxus og popkunst i løpet av tiåra etter, kan ein hevde at det samfunnskritiske teateret flytter seg frå teaterscena til dette feltet av kritisk performance-aktivitet i møte med kultur og samfunnsstrukturar i endring. Rundt dette millenniumsskifte kom så ei eksplisitt reaktualisering av eit politisk *teater*, kor meir direkte spørsmål om det mellom-menneskelege fellesskapspotensiale bringes til scena

---

<sup>17</sup> Sjå Maurice Merleau- Pontys *Kroppens fenomenologi* (Merleau-Ponty

igjen (– i møte med nye kriser og terroren som livsform, representert i sin ytterste konsekvens av sjølvmondsbombaren, eit moment som krevar ei eiga utreiing, som blir for omfattande her).

Nicolas Bourriaud set sin idé om den relasjonelle estetikken i dialog med situasjonismen (som forøvrig og i opposisjon til Bourriauds gjenopplivingsforsøk 'er blitt tildelt rolla som den siste mutant (etter mitt begrep) av teoretikar Mikkel Bolt, forfattar av *Avantgardens Sjølvmond* (Bolt 2009). Bourriaud ser situasjonismen sine forsvinningspunkt som opning for nye forsøk med fokus på produksjon<sup>18</sup> av nye relasjonar:

The Situationist theory overlooks the fact that if the spectacle deals first and foremost with forms of human relations (it is "a social relationship between people, with imagery as the go-between"), it can only be analysed and fought through the production of new types of relationships between people. (s85) (...) The work that forms a "relational world", and a social interstice, updates Situationism and reconciles it, as far as possible, with the art world. (Bourriaud 2002: 85)

Her oppsummerer Bourriaud eit samtidsrelevant arvegods frå situasjonismen som samfunnskritisk aktivitet, men og ein indirekte kritikk av korleis situasjonistane til sist totalavviser kunsten som kategori. Det er og her Mikkel Bolt med sine inngåande studier av avantgardens historiske utvikling framhever situasjonismen som endestasjon for utopien om kunsten som (anti)politisk revolusjonsprosjekt:

Situationisterne satsede alt på revolutionen, historien var på deres side, det var blot et spørgsmål om tid, før proletariatet ville rejse sig og smadre skuespillet og dets repræsentationer. I denne kamp var kunst ikke længere en mulighed. Det vil sige, kunst som specialiseret disiplin skulle overskrides i en revolutionær måde at leve på. (Bolt 2009: 71)

Korvidt det avantgardistiske prosjekt ender her, eller om det er spørsmål om ein transformasjon i takt, eller utakt, med utviklinga av samfunnskulturen er eit av dei setnrle momenta i høve til å avlese kunsten i si radikale/marginale rolle i det performative århundret.

---

<sup>18</sup> Ein kritisk merknad her er at Bourriaud sjølv skriv den relasjonelle estetikken inn i eit marxistisk paradigme kor relasjonen framleis blir skriven inn i Skuespillsamfunnet – som del av kunstproduksjonen (no som flytande opplevingsvare?)

La oss ta eit hoop<sup>19</sup> (tilbake og fram igjen), og sjå at tilhøvet mellom idealisme og realisme som me har sett står som ein grunnkonflikt i Ibsens dramatikk lever igjen i spørsmåla om tilhøvet mellom individ og samfunn i *Skuespillsamfunnet*, kor kunsten som strategi sjølv går over i eit anti-kunst program, og som slik ifølgje Bolt står for *Avantgardens Sjølv mord* (den totale avvisninga av idealismen? Sjå Moi i kap.3).

Gjennom den nærast plastisk opererande hybridkunstnaren Joseph Beuys kan ein i same tidsperiode lese ei anna historie, nært knytta opp til det situasjonistiske tankegodset, men med ein praksis kor avantgardens prosjekt blir transformert til ei form for performativ surrealisme. Eit liminalitetsprosjekt kor Beuys som *trickster*-figur stadig forflytter seg mellom ulike soner, og gjennom å sjølv innta eller imøtegå ulike livsformer i sjamanistisk-spirituell retning (Sjå *Coyote*-prosjektet, kap. 4). Samstundes utøver han eit form for totalitær-romantisk kunstprosjekt som framhever mennesket i seg sjølv som kunstner: *Jeder Mensch ist ein Künstler* – ny idealisme, romantikk eller tjo, realisme ?

I Vinge/Müllers arbeid kan ein spore både det dystopiske og utopiske aspektet som balanserer på ulike måter i desse posisjonane, og innbyr i dialog med Agambens *Homo Sacer* til ei nytekning av kunsten som potensielt livsrom, eit *sant* livsrom, i ein samfunnskultur som inviterer sine barn inn i ein (romantisert ?) velstands- og demokratikultur kor dei i realiteten føres inn i ein “globalt sett”, livsløynsbasert unntakstilstand. Teateret blir her framheva som estetisk transgressiv og (relasjonelt) “reaksjonært revolusjonær” sone for den samfunnskritiske kunsten, i lys av ein digitalisert og virtualisert fellesskapskultru (den feiltastinga lar eg stå). Her kjem kunststrommet til Vinge/Müller inn som ei oppleving av teateret som liminal erfaringssone – ei sone kor kunst og liv kontinuerleg ossillerer med kvarandre, og den “fulle natursandhed” av mennesket som performativ-teatralt og relasjonelt betinga livsform kan tre fram.

Bourriauds refleksjonar om relasjonell estetikk har moment i seg som spegler den praksis eg opplever i Vinge/Müllers estetikk, kor Bourriauds vektlegging av kunstverket sin funksjon som ”social interstice” (Bourriaud 1998: 14), på norsk oversatt til ”sosialt

---

<sup>19</sup> hopp + loop = hoop

mellomrom” (Bourriaud 2007: 20), aktiverer seg i møte mellom det dramatiske, eller teatrele, og det performative som estetisk verk og sosio-politsk situasjon

Motsatt kan Bourriauds teori, sett frå mitt teatervitenskapeleg blikk og hans innleiande spørsmålsstillinga om kritikken og kunstens funksjonskompleks sitert ovanfor (s.61), er korleis teateret alltid allereide, i fenomenologisk forstand, er basert på det relasjonelle *per se*, og korleis møtene, og dels kollisjonane mellom teater-, billet,- og performancekunsten som oppstår i forrige århundre, kanskje ikkje først og fremst skal forklarast gjennom eit kunsthistorisk perspektiv på utviklinga av billetkunsten frå det objekt- til det relasjonsbaserte som formkronologi (som for så vidt heller ikkje er Bourriauds uttalte prosjekt), men ved å sjå til ei større kulturhistorisk ramme kor heile det mellom-menneskelege kommunikasjons- og erfaringsfeltet rører seg i retning av *det performative* som formasjonsprinsipp. (McKenzie 2001).

I mediestraumen av det med kan kalle den kollektive ”mainstream-bizarre” (jfr Gomez-Peña), går det og ein sterk straum av dokumentaristiske og biografiske element som preger det offentlege biletet av dagens litteratur og kunst. Dette kan og lesast som symptom på ein utprega performativ kommunikasjonskultur, men som ber på ein eigen form for teatral autentisitet prega av det hyper-reelle (forstått som ein autentisitetsform som gjennom medial tilverknad vipper over i det virtuelle og randsonen til fiksjonen). I kunstsamband kan ein tolke oppkomsten av den relasjonelle estetikken både som motvekt til og eit symptom på ein gjennom-performativisert kultur, kor ”the return of the real” (jfr Foster 1996) i kunsten er teke ut til ein form for sosiologisk orientert og situasjonistisk inspirert idé om kunsten som *social interstice* – og altså, kunsten som eit eige livsrom, men kor estetikken inngår i ein form for nullpunktsposisjon, absorbert av den sosiale og performative *relasjonen* som sådan. Der Bourriaud framhever ein form for ny avant-garde, transformert frå ein uteside- til ein innsideposisjon i høve til kunstinstitusjonen, kan ein frå eit teatervitenskapleg perspektiv stille spørsmål til dette som ei form for *nullpunkts-realisme* (mitt begrep), kor kunststrommet blir ei spegling av fråveret – heller enn opprettinga av - *ekte* sosiale relasjonar, og som ved å insistere på seg sjølv som *estetikk*, understreker mangelen av reelle rom for dette, og i siste instans - kunstnaren



transformert til, og/eller synleggjort som ein form for *sosial arbeid*? Kort oppsummert kunne ein hevde at den relasjonelle estetikken peiker på ei dobbelt insistering hjå kunstnaren som ønskjer å operere avantgardistisk innanfor kunstinstitusjonen: på den eine sida ligg ei insistering på det atonome kunstverk (med autonomien forskyve frå kunstverket om objekt, til kunstverket som situasjon), på den andre, ei insistering på å synleggjere kunstnaren som sosio-politisk *ansvarleg* samfunnsaktør (det politiske ligg idag i forvaltinga av våre sosiale relasjonar). Men kan det og hende, at ein slik nullpunkts-realisme, overført til teateret som arena, er det vi ser i verksemd hjå Vinge/Müller?

Ein kan diskutere meir inngåande korleis Bourriauds idéar om den relasjonelle estetikken står i høve til spreiainga av det som ti og tjue år etter teorien blei lansert, blir oppfatta som dens praksis (av plassomsyn tek eg pause her). I alle tilfelle finn mykje av Bourriauds teoretiske refleksjon gjenklang i mi tenkning rundt den performative kunsten og teateret, og i Vinge/Müllers estetikk, som her:

Det som nå smuldrer opp foran øynene våre, er ikke annet enn den feilaktige oppfatningen av kunstverket som aristokratisk, knyttet til fornemmelsen av å tilegne seg et territorium. Med andre ord, man kan ikke lenger betrakte samtidskunsten som et område å beskue ("landeierens tur på eiendommen" kan sammenlignes med samlerens runde i galleriet.) Samtidens kunstverk gir seg i stedet som en varighet å gjennomleve, som en åpning mot grenseløs utveksling. (Bourriaud 2007: 18)

Med dette bilete som bakgrunn for Vinge/Gregers oppsmuldringa av kulisser (Werles eigedom) blir dette ikkje ei nihilistisk handling, men ein aksjon mot undertrykkinga av livet, og ei frigjering av makta – altså, livet som potensiale.

## **Intermesso II: Oppgavens performative aktører og mutantar – definisjoner (som kan endrast men ikke totalt avvisast)**

*Vegard Vinge og Ida Müller med ensemble* – som kunstnarisk-eksistensielle *homo sacer*-figurar, og potensielle performative mutantar i *Skuespillsamfunnet* gjennom sin produksjon av *Vildanden*, og med sin generelt eksorsistisk-dadaistiske reproduksjon av Ibsens dramatikk og heilaggjering av det profaniserte

*Henrik Ibsen* – som dramatiker, tenkar, kunstnar og tidsånds-filter gjennom sine samtidsdrama og refleksjon rundt eigen produksjon, og som ikon for norsk teatertradisjon, fornyar av teateret i si tid, og føregangsfigur for inngangen til det performative århundre

*Guy Debord* – som filosof og forfattar av *Société de Spectacle*

*Giorgio Agamben* – som filosof og forfattar av *Homo Sacer*

*Realisme* – som filosofi, livshaldning, kunsthaldning, menneskesyn, politisk syn, estetisk syn

*Idealisme* - som filosofi, livshaldning, kunsthaldning, menneskesyn, politisk syn, estetisk syn

*Teatralitet* – som estetisk og performativ strategi i samtidsteateret, i slekt med illusjon, teater, fiksjon, mytologi, drama, karneval og livsløgn

*Performativitet* – som samtidig drivelement og motstandskraft i *La société de spectacle* og som kunstnarisk haldning og anti-teatral strategi, i slekt med realisme, performancekunst, aksjon, ritual, prosess, presens, autentisitet, mainstream, margin, avantgarde og mutasjon

*Relasjonell estetikk* – som kunstteori introdusert av Nicolas Bourriauds bok om Relasjonell Estetikk, trend i samtidskunsten og grunnelement ved alt teater og performancekunst

*Avantgarde* - som Dada i ulike performative former i ulike sosiale, historiske og kunstnariske kontekstar. Potensielle performative mutantar

*Liminalitet* – som grensetilstand mellom ulike definisjonspunkt eller eksistenssoner (i og mellom teori og praksis), knytta til sosialantropologen van der Genneps inndeling av overgangsriter, *rites-de-passages*, som går gjennom tre faser: separasjon (*separation*) – overgang (*transition*)- innlemming (*incorporation*), potensielt livsrom for performative mutantar, knytta til performance, teater og mennesket som krisetilstand

*Tragedie* – som spel mellom appollinske og dionysiske krefter, knytta til det greske teater og livssyn knytta til antikken

*Hellig tid* – som tidsoppleving knytta til religiøse riter og kunstnariske uttrykk

*Profan tid* – som tidsoppleving knytta til det sekulære samfunn

*Det hellige* – som guddommeleg og/eller menneskelege ideal for eksistensoppleving konfrontert gjennom ritualistisk aktivitet som fører inn i liminale livssfærer

*Det profane* – som menneskeleg nedbryting av det hellige forstått som metafysiske ideal som lovgivande for livspraksis

*Zoé* – som ord for grunnleggjande livstilstand for mennesket, i det greske samfunn adskilt frå bios, knytta til det performative, det hellige og det lovause

*Bios* – som ord for den spesifikke livsform ulike berarar av zoé inntek som individ og kollektiv, knytta til samfunn og det lovmessige

*Homo Sacer* – som figur på mennesket i liminal eksistenstilstand, satt utanfor menneskeleg og guddomeleg lov, knytta til zoé, bannlyst frå bios

*Biopolitikk / state of exception* – som organiseringsform kor den rådande bios (samfunnsform) undertrykker zoé (livskraft) som er blitt til politisert storleik avhengig og styrt av den suverene staten, heller enn av mennesket i sin eigen suverene grunntilstand

*Société de Spectacle / Skuespillsamfunnet* – som bilete på kapitalismen i sin pervertering av sosiale relasjonar gjennom varen som dominerande performativt konsept .....

*Et Dukkehjem* – som eksempel på *illusjonismen* i dobbeltforstand i Ibsens drama; som grep i teateret for å oppnå autentisitet, som tematisk metafor på Skuespillsamfunnet på mikro- og makroplan, knytta til illusjon, teatralitet og idealisme som individuell og kollektiv livsløgn

*Gengangere* – som eksempel på *katastrofen* i dobbeltforstand i Ibsens drama, som metafor på arveskam, syndefall og performativt syfilisutbrot i ”dokkeheimen”

*Vildanden* – som eksempel på anarkiet som nødutgang mellom idealismen/romantikken og realismen/positivismen som ideologiske, språklege og kunstnariske ytterpunktsposisjonar



## KAPITTEL: Inn i sonen

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blandning av minnen, opplevleser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer (Strindberg 2005 :108)

### Dramaturgiske noter og unoter

*Kniiiirk. Eller, krashhh, bang. boom!* Det opnar seg ei dør. Det lukker seg ei dør.

Gregers/Müller krasjer i ei dør... å løpe på ei dør meditasjonen minner meg om barnets vekstmerter, om dyret i bur og om ein bisarr leik som grenser til både ein jack-ass faktor og det heilage i forstand av det kroppslege pinsleritualet som middel for rensing og, ja, helsebot. Ei transgressiv øving. Før eg hoopar vidare inn i urkonflikten som ligg til grunn for denne ”danse macabre judoen” må eg snakke litt om dørene.

For i Vinge/Müllers scenografiske univers (først og fremst signert Ida Müller) er det ikkje berre karakterane men heile det sceniske universet frå Ibsens tekstar som blir mana fram med ny hånd. Det er som om sceneanvisningane til Ibsen endeleg har kome til sin rett, direkte gjennom lydbilete, og meir indirekte gjennom papp-detalar som dannar ein pastisj av bestefarsklokker, coca-cola flasker og colgate.

I boka *Med fuld natursandhed* (Hov 2007) trekker teaterviter og forfattar Live Hov fram sceneanvisningane i Ibsens tekstar som eit ofte oversett moment i hans diktning, kanskje nettopp fordi dei gjerne blir lest som instruksjonar til regissør og skodespelarar, og altså som ”utsagn om rollefigurene og deres omgivelser” (Hov 2007: 221).

Lydeffektane er det som aller klarast går igjen i Vinge/Müllers univers, kor kvar minste rørse, kvart steg, og kvart slag (ikkje henta frå originalteksten!), blir akkompagnert av eit radioteatersk lydspor – in extremis (det og!), med symbolsk ekko av denne kategorien frå Ibsens tekstar, som oppsummert av Hov:

Som en egen kategori kommer forskjellige former for lys- og lydeffekter, som solskinn og tente stearinlys, dampskipsklokker og pistolskudd. Sammenfattende kan man si at sceneanvisningene først og fremst omfatter visuelle elementer, og at disse

”tause parentesene” samtidig formidlre verdifull informasjon om motiver, strukturer og betydning. (op.cit.:225)

I Vinge/Müllers estetikk taler dei tause parentesane med full kraft.

Dørene som knirker, dei er ikkje berre dører som knirker. Dei fortel noko om korleis mennesket innretter seg i livet, korleis det forflytter seg, og meir konkret, noko om smerten av å vere *in transit* mellom to ulike rom. Endå meir konkret seier det noko om korleis det er å vere barn i dei vaksne sitt hus, huset som lever, som har knirkande dører og golv, som taler, klart og uklart om at noko kjem til å skje, eller ikkje skje. Stilla som blir brutt av eit dørknirk kan vere byrjinga på eit møte, ei hending som skal endre livet ditt.

Pistolskotet. Det står der. I Ibsens tekst. I det psykologisk-realistiske dramaet og berre roper, anarki! Hedvig, det er ho som er den sanne anarkisten. (God, and Gregers, bless!)

### **Urkonflikten**

Det er en særlig Ære at faa være med at tolke Ibsens værker. De Opgaver, han stiller, har noget eget betagende og værdifuldt ved sig; det er Kjød af vort Kjød og Blod af vort Blod i dem (G.A.D Bergens Tidende 14.januar 1885)

It is a basic premise in Ibsen’s later plays that God is dead (Durbach 1982:11)

Tablå: To menn kjem inn og stiller seg på kvar si side av VILDANDEN, utforma som tittel på ein block-buster film som lyser mot oss i svart og gult frå eit heildekkjande filmlerret som danner bakveggen for ein frontal scene. Dei er nakne, med unntak av det som ser ut som store falskskjegg og parykkar. Dei har begge ei klubbe i handa. Dei er urmenn. Filmen går over i eit skogslandskap i dataspelgrafikk og to nakne mannsfigurar kjem inn i biletet. Det lyder av sildrande bekkvatn og fuglesang. Så begynner slosskampen i det som no framstår som ein Kaine og Abel parabel i det den eine mannen snik seg innpå den andre og tilsynelatande drep han med ein stor stein. Blodet sildrar.  
*Game over?*

Nei. Dei to mennene i kjøt og blod på scena overtek handlingsrommet og presenterer *Vildandens* første ekte animerte, det vil sei animert gjennom kjøt og blod, sloss-kamp, men framleis med mengder av teaterblod som skal gjennomsyre dramaets gang, og setje sin karakteristisk søtladne eim på minnet av førestillingsopplevinga.

Det er opningsscena på det Vegard Vinge kjem til å utrope som ”den totale og radikale fiksjon” igjen og igjen utover i *Vildanden*. Frå første scene er me altså satt inn i eit vanvittig historisk og eksistensielt spenn, med startpunkt i desse Urmennene satt inn i piksel-grafikken. Ur-konflikten trer fram for oss i popkulturell form. Kain og Abel, søner, born av syndefallet, og her, eit bilete på Grosserer Werle og Gamle Ekdahl på Høydalverket, deira felles skogbruk. Starten på mytologien om mennesket utan gud som i sin natur går til angrep på kvarandre for å sikre eigen eksistens. Og starten på Grosserer Werles gang vidare i livet. Kampen om å karre til seg det som er ”mitt, mitt, mitt, mitt...” (tenk deg Grosserer Werle gå rundt i sitt eige bankhvelv og peike på sine ”svarte skattar”, medan lydsporet tilfører ei gorilla-aktig vregnd røst som messer i veg.. ”mitt, mitt, mitt..” La oss ta oss tid til å gå til den ”hellige skrift” for å lese ordet:

#### 1.Mosebok kapittel 4, vers 1 –14:

1 Adam holdt seg til sin hustru Eva, og hun ble med barn og fødte Kain. Da sa hun: Jeg har fått en mann ved Herren 2 Siden fødte hun Abel, hans bror. Abel ble sauegjeter, Kain ble jordbruker. 3 Da en tid var gått, skjedde det at Kain bar fram for Herren et offer av markens grøde. 4. Abel bar også fram et offer, som han tok av de førstefødte lam i flokken og deres fett. Og herren så til Abel og hans offer, 5 men til Kain og hans offer så han ikke. Da ble Kain forbitret, og stirret ned for seg 6. Og Herren sa til Kain: Hvorfor er du så forbitret, og hvorfor stirrer du ned for deg? 7 Er det ikke så at dersom du har godt i sinne, da kan du løfte ansiktet? Men har du ikke godt i sinne, da ligger synden på lur ved døren. Den har lyst på deg, men du skal herske over den. 8 Kain talte til Abel, sin bror. Og da de en gang var ute på marken, for Kain løs på sin bror Abel og slo ham i hjel 9 Da sa Herren til Kain: Hvor er Abel, din bror? Han svarte: Jeg vet ikke. Er jeg min brors vokter? 10 Men han sa: Hva har du gjort? Røsten av din brors blod roper til meg fra jorden 11 Nå skal du være bannlyst fra den jord som åpnet sin munn og tok imot din brors blod fra din hånd. 12 Når du dyrker jorden, skal den ikke mer gi deg sin grøde. En flyktning og en vandrer skal du være på jorden. 13 Da sa Kain til Herren: Min misgjerning er større enn at jeg kan bære den. 14 Se, du har i dag drevet meg ut av landet, og jeg må skjule meg for ditt åsyn. Jeg blir en flyktning og en vandrer på jorden, og det vil gå slik at hvem som helst som finner meg, kommer til å slå meg i hjel. Og Herren satte et merke på Kain for at ingen som møtte ham, skulle slå ham i hjel. 16 Så drog Kain bort fra Herrens åsyn og bosatte seg i landet Nod, øst for Eden. (Bibelen 1988: 2-3)

No skal dette ikkje over i eit studium mellom Bibelen og Ibsens dramatikk, men ein analogi mellom dei to, blir både med alvor og ironisk ikon-kritikk framstilt i fleire av Vinge/Müllers scener: Ibsen-statue i gull i *Et Dukkehjem*; Kammerherre Alvings/"far Ibsens" grav i *Gengangere*; og ikkje minst i *Vildanden* kor Gregers i Ida Müllers kropp bokstaveleg tala blir føyd ut or Ibsen-figurens munn for å frelse publikum. Ein konstruksjon av Ibsens ansikt blir kjørt inn på scena i teatterrøyk, og med "guddommeleg" ekko-filter på Vinge/Gregers røyst. Det er tid for å "åpne øynene våre", og me er på veg inn i scena der Gregers/Müller, med kroppen dekt av "fødsels-slim" frå Ibsens gap skal opne augo våre, og kjem til oss i amfiet med for å velsigne kvar enkelt med "den ideale fordring". At våre augo skal opnast står og i analogi og symbolsk kontrast til Grosserer Werles augesjukdom (som Hedvig er arvelasta med).

Ikkje minst kjem dei religiøse under-og overtonane som ligg i Ibsens tekstar fram i lyset gjennom Vinge/Müllers seleksjon av ein form for *ikon*-replikkar, som emner å stå i limbo mellom si fortid som replikkar i ibsens daglegtale, og som meir symboltynga talemåter i etterlys av den konteksten dei har oppstått i, og dermed noko av dei individuelle og kollektive livskrisene dei står som teikn for. Grosserer Werles figurasjon i *Vildanden* (2009/10) er som ein påtvungen kanossa-gang, kor han igjen og igjen messer om sin *Frifinnelse*. Gregers på si side slit med "å finne helsebot for sin syke samvittighet", og tyr til den ideale fordring, som ikkje så lett lar frifinnelsen eller helsebotet skje. Hjalmar Ekdal har ein lang sekvens kor han messer sin eksistensielle uro, "hva er der egentlig at oppfinde?" I Vinge/Müllers *Vildanden* trer oppfinninga til sist inn som ein *deus ex machina* og får sitt liv til sist – gjennomsnittsmennesket reiser seg?

## Sammenhengene

Dottern: Det är synd om människorna! (Strindberg 2005)

"Vi skal vise dere sammenhengene!" utbasunerer Vinge/Gregers gjennom gummimmaska, mikrofonen og vrengfilteret som er lagt på stemma hans. Sitatet er eit spesifikt punkt i ei av *Vildanden*-oppsetjingane kunstnarduoen, men sitatet og uttrykksforma til Vinge representereer og eit formmessig grep som gjentek seg som live



dramaturgisk rettesnor, i form av Vinges gjennomgripande opptreden i si eiga oppsetjing: Han er regissøren, og ein variant av Gregers Werle, den heimkomne sonen.

Gregers Werle framtrer altså som dobbeltkarakter, den eine realisert av Ida Müller på scena som protagonist og marionettefigur i "den totale og radikale fiksjon" iscenesatt av Gregers/Vinge, og dirigert frå hans posisjon øverst i amfiet, i nær symbiose med lydkomposisjonen som preger førestillingsbiletet: Her er det Bach og Händel, Collargol, Madonna og the Killers, blant mange andre sterkt symbol-og emosjonslada musikalske innslag, som ikkje minst pausane mellom *slaga*. Førestillinga som kampsone og eit gjennomgåande trekk som kan knyttast til Vinge/Müllers trippelfigur av Gregers: despot/offer/helt, regissør/marionette/menneske...

*Vi skal vise dere sammenhengene!* er altså eit drivande mantra som går gjennom Gregers Vildanden draumspel, som og er den totale og radikale fiksjon, så total og så radikal at fiksjonen sprenger seg inn i ei eiga verkeleg erfaringssone. Og det er der eg plutsleg står og kikker meg rundt, på veg inn i amfiet etter ein tur på toalettet på Black Box Teater. Det er pause, men heile amfiet nærast rister av liv: The Killers låta *Human* ljomer ut av anlegget, og på sidelinja av amfiet står Gregers/Vinge i sitt sersjantkostyme og veiver med armane i kraftfulle, formanande rørsler; reis dykk! dans no! seier han (utan ord), medan Hjalmar Ekdal (David Torbjørnsen) står ved hans side, ventande som den gode assistent.<sup>20</sup> Eg går forbi for å kome til setet mitt, folk smiler og ler – det er som å vere på ein iscenesatt revolusjonsfest utan at nokon heilt kan seie kva som er revolusjonert, men revolusjonen vil vi ha, eller er det dansen?, er det Dionysos?, og The Killers syng, og publikum syng, og Gregers/Vinge vil me skal danse i teateret hans, og The Killers spør, *are we human, or are we dancer?*, innpakka i eit emo-pop-teater som går rett til nerva der eg kvart augeblikk kan briste i gråt, eller bryte ut i latter, den der staden eller det augblikket når ein trer inn i sonens natur og ser at det handlar om alt det eg ikkje orker å seie at det handler om, alt det vonde, og alt det bisarre mennesket kan få seg til, med eller utan gud, og definitivt både med og utan teater-tetaer. *Are we Human or are we Dancer?* syng me mens Gregers/Vinge gjer seg klar til neste akt, strener opp og ned mellom scena

---

20

og amfiet for å ordne, tilrettelegge, kommandere Hjalmar, sceneteppemannen, og kanskje forberede Gregers/Müller på neste *fordring*. Gregers pusher Gregers, scene for scene, mot paradis?

Som form-grep blir Gregers/Vinge figuren til metafor på Gregers si opprinnelege rolle som ein form for intendert regissør av dei andres liv, kor hans oppheng i "den ideale fordring" (ibid.:657), eller "rettskaffenhetsfeber" (ibid.:659) er drivkrafta i den dramatiske strukturen såvel som i Gregers sine livsløgnssavslørande framstøt mot sin far, Grosserer Werle, sin ungdomsvenn Hjalmar Ekdahl og til dels og mot Hedvig, datter av Gina og Hjalmar, eller Gina og grosserer Werle - med andre ord er *Hedvig*figuren dramaets tragikomiske grunnmoment. Rundt hemmeligheten om og spekulasjonane rundt farsskapet for Hedvig utspinn det seg ei nærast melodramatisk familiefarse, men som like mykje er eit djupt eksistensielt drama kor det blir stilt spørsmål til språk- og sanningsgestalt, idealisme og realisme (jfr. Moi 2006), og ikkje minst til makttilhøva mellom generasjonar, menn og kvinner, barn og foreldre. I Vinge/Müllers *Vildanden*opus blir originaldramaet presentert i kondensert form med berre eit knippe utvalde replikkar og dialogar frå teksten satt inn i ei ramme av pappkulisser, musikalsk cocktail av klassisk og pop, live stemme-komposisjon, maskerte skodespelarar og ein maraton av ein tablå-dramaturgi. Den kondenserte forma er med andre ord samtidig ein transformasjon av Ibsen sitt, i relativ forstand, *well-made play*, til ein audiovisuell genreblanding som gir assosiasjonar til ei rekke ulike stilarter og kunst- og popkulturelle referansar, kor den Ibsenske samtidskontekst og teaterhistoriske brytningspunkt møter vildanden anno 2010/11)

Som antyda i min omtale av *Et Dukkehjem* i artikkelutdraget frå introen, samt i deler av resepsjonsmaterialet, er scenografien til Ida Müller i seg sjølv eit kunstverk som står i parafraserande kommentar til den ibsenske realismen, med eit nikk mot både pop-kunst, (teikneserie/objektappropriering), mysteriespel (triptykon-scene/simultandramaturgi) kryssa med ein naiv-barokk erotisering i tapetmønster og kostymer (snirklete, organiske striper, blad og krusedullar på veggene og pålimte kjønnsorgan). Karakterane står og går og sloss i dei ulike romma, som marionettar, og som skulpturar som teke nesten direkte ut

av billetekunstnaren Paul McCarthys univers. Men berre nesten. For i Vinge/Müllers univers kan ein og skimte ein Matthew Barney (som med sin Cremaster Cycle satte moderne rekord i både barokk erotisering og ikkje minst i durativ performance, endog i form av film). Strindberg syng i vekslinga mellom det profane og sakrales, og Gregers er ikkje slik me opplever det her ein sannsynleg forløpar for Indras dotter i Strindbergs *Ett Drömspel* (Strindberg 2005): han kjem ned på jorda (frå sin ideale fordrings høge sky), til sumplufta, og erfarer at det ”är synd om människan”. Ikkje er det lett å hjelpe dei heller, trass iherdige forsøk. Strindbergs poetiske og brutalt eksistensielle symoblisme får brått ein underleg gjenklang av gregersk omvendte turisme i det ekdalske, etter si tid i einsemd på Høydalverket:

Dottern: Jag återvänder icke tillförnedringen och smutsen med er!.... Jag vill dit upp  
varifrån jag kommit, men....först skall dörren öppnas att jag får veta hemligheten...  
Jag vill att dörren öppnas!

Advokaten: Då måste du återvända på dina spår, gå samma väg tillbaka, och utstår  
alla processens vedervärdigheter, omtagningar, omskrivningar, upprepningar...

Dottern: Så må det ske, men jag går först ut i ensamheten och ödemarken att  
återfinna mig! (Strindberg 2005: 167)

Sitatet øverst er henta frå Strindbergs forord til sitt stasjonsdrama om gude dottera som blir sendt til jorda for å erfare den menneskelege eksistens. Strindberg oppsummerer indirekte og eit trekk ved Vildanden i Vinge/Müllers grep som jo og lyser tilbake på Ibsens eige verk, ved å erklære at det går en ”ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen”(op.cit: 108). Om enn i meir voldsomme slag, og med ein i utgangspunktet særskilte besmussa og forbittra Gregers, kan ein tenke seg at det er ei liknande oppskrift Vinge/Gregers dirigerer spelet sitt utifrå.

I sin liminalitets-dramaturgi, er det imidlertid aldri langt til eit anna bilete, som eksemplifisert og forsterka gjennom det musikalske som preger førestillinga med alt frå klassiske perler som Purcells Dido’s Lament (Mens Gregers får melk frå ”Dødens bryst”), til Collargol (Mens Dr.Relling arbeider i sitt laboratorium for gjennomsnittsmenneskeproduksjon) og Madonnas Material Girl (Mens Gina støvsuger

kontoret til Grosserer Werle). Det danner seg i mitt minne og gjennom min refleksjon rundt opplevinga eit musikalsk triangel kor tematikkens overflate og dybde lyser mot oss: The Killers spør, are we human or are we dancers?, medan bandet Muse i gregersk stil ytrer sitt desperate begjær, eller var det rettskaffenhetsfeber?

I want to reconcile the violence in your heart

I want to recognize your beauty is not just a mask,

I want to exorcise the demons from your past,

I want to satisfy the undisclosed desires in your heart

Eksistenssmerten overført i ønsket om å redde den andre? Scena kjem opp. Det er hunden Gregers. Hunden Gregers sitt på golvet i stova til faren sin. Grosserer Werle skyt på vildender, i papp, mange. Ein etter ein blir så plukka opp av Müller/Gregers, krabbande over golvet, plukker opp offeret etter farens jakt på... frifinning? Begge er fanga. Men ei anna scene kjem og opp. Døden kjem til Gregers, Døden som gave (heller enn det smertefulle sjølv mordet han brygger på i sin søken etter helsebot), inn på scena, ein svart figur, skjellett med kappe, og to store bryster. Det eine brystet blir opna, medan Purcell's *Dido's Lament* smører oss inn i melankoliens vakre dødsangst;

Thy hand, belinda; darkness shades me:

On thy bosom let me rest:

More I would, but death invades me:

Death is now a welcome guest.

When I am laid in earth, may my wrongs create

No trouble in thy breast;

Remember me, but ah! forget my fate

Gregers får sitt liv gjennom døden. Gregers kan gjenoppstå. Gregers, den no rensa og syndsforlatte homo sacer, gjenforent med sitt opphav?

Men, nei, la oss ikkje kvile for lenge i romantikken. Vinge/Gregers pisker oss vidare, seremonimeisteren som og skaper aksen av liminalitet i rommet; vekslinga mellom galskap og behov for klarhet, vekslinga mellom statiske, repetitive audivisuelle tablå i seigt tempo og blodige slag i Tarrantino-takter, død og fødsel, og stadig nye liv inn og ut av hjulet, som går og går og går...

Eit bilete til kjem der, rett inn døra i eit veldig tempo, det er Alfred Jarrys *Kong Ubu*, som sprader rundt som ein symbolsk parallell motreferanse til *Indras Dotter*. Gregers despoten, både i tempo og temperament minner om noko kong ubusque (adjektivering er performativ mutering!), og er eit bilete på den dadistiske Gregers som i "naiv" despotisme utøver si makt over sine "sceniske undersåtter". Gregers/Müller sendt til "jorda" av Gregers/Vinge, ikkje for å sjå kor vanskeleg det er på jorda, men for å avsløre dei for seg sjølv. (Gud er kanskje død, men han er framleis kravstor...).

Generelt har Vinge/Müller estetikken eit slektskap med symoblismens sans for "the 'night' side of nature" :

The aim was to reach a deeper level of reality than deceptive surface appearances – to embody the inner nature of archetypal man in concrete symbols in contrast to the naturalistic depiction of socially defined individuals (Innes 1993: 19)

Cristopher Innes poengterer og ei generell interesse for "the mime artist" ved århundreskifte inn i det 20. århundret:

His silence, which led to stylized exaggerated gestures and the transformation of his face into a mask, gained resonance from its distance to the everyday, and (...) generated a much more intense emotional field than conventional actors with their vocal imitations. (ibid: 21)

Ensemblet av maskerte sceneaktørar i Vinge/Müllers formgrep gir noko av den same effekten, men igjen i liminal limbo mellom og ein slags omvendt logikk mellom teikn og referanse: I vår ”mainstream bizarre” kultur, er kvardagen overlessa av symbolikk og stiliserte uttrykk, i det minste om ein ser på det ”offentlege” by- og mediebilete. Maskene har og ein dobbelt-effekt av å dra oss djupare inn i spelet med sin mystikk, men og støte oss bort frå aktørane som verken tydeleg fiktive karakterar (evt. overtydelege *emblem*) eller ”berre” autentiske aktørar på ei scene i performance *non-acting*-modus (Sjå Michal Kirbys begrep i sin definisjon av *Happenings*).

Det er *horror*-film-elemt (Hedvig fødes som i ein scene i *Eksorsisten*, opp av Grosserer Werles seng med eit brøl), og innslag av ein sceneaktør som kan drepast men ikkje ofrast som kanskje til sist blir det momentet som førte mine egne opplevingar av dette multi-intertekstuelle estetiske universet. Recycling-elementet (Sjå Arntzen 1991) er med andre ord eit vesentleg trekk i både dramaturgisk struktur og dei audio-visuelle referansane i produksjonane til Vinge/Müller.

Men vis á vis det pop- og pappkulturelle<sup>21</sup> og dadaistiske sjokk-element, kan ein og gå til Tadeusz Kantors legendariske, ”levande marionette”- teater, omtala av Krzystof Plesniarowicz som ”The dead memory Machine”. Iallefall er det ein relevant link inn til eit særtrekk som oppstår i Vinge/Müllers Ibsen-produksjon; kor Ibsens karakterar gjenoppstår, om ikkje for å minne oss på sin eigen eksistens så for å minne oss om vår. Kantor seier om sine ”karakterar”, ofte omtala som *living deads*:

The Return of Odysseus established a precedent and a prototype for all the later characters of my theatre... there were many of them. The whole procession that came out of many productions and dramas - from the Realm of Fiction - all were 'dead'; all were returning into the world of the living, into our world, into the present (Plesniarowicz 2001:43)

Kunsten som del av ei traumatisk samfunnshistorie blir her poengtert, og med Kantors ”uhyggeleg” sterke sceniske framstillingar, som og framkallar noko Artaudiansk, kan

---

<sup>21</sup> Ja, la oss kalle det det papp-kulturelle i anledning refleksjonen av Debords Skuespillsamfunn

forklare noko av styrken i Vinge/Müllers eige ”gjengangar-grep” om Ibsens karakterar – som brennande hieroglyfar? – då seier det seg forøvrig sjølv at ein scenografi av papp må ryke før eller seinare... Her snakker Artaud ikkje om dei brennande hieroglyfane, men manifesterer rundt den umanifesterbare, ideale fordring for sitt teater :

Det dreier seg altså om å skape en talens, gestens og uttrykkets metafysikk for teatret, slik at det kan rive seg løs fra sin psykologiske og menneskelige tredemølle. Men alt dette er til ingen nytte hvis det ikke bak et slikt forsøk finnes en form for virkelgi fysisk fristelse, an appell til visse uvante idéer, hvis skjebne er at de ikke kan være begrenset og ikke en gang formelt avtegnet. Disse idéene som har å gjøre med Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos og alle tilhører den kosmiske orden, gir en foreløpig forestilling om et område som tearet fullstendig har avskrevet. De kan skape en form for besettende ligning mellom Mennesket, Samfunnet, Naturen og Gjenstandene. (Artaud 2000: 81)

- hørde eg igjen, ”den totale og radikale fiksjon”?

### **Makt og avmakt i formasjonen av det individuelle sjølv**

What we are celebrating is at once a buffoonery and a requiem mask (Ball 2003: 250)

Every age and generation must be as free to act for itself in all cases as the ages and generations which preceded it. The vanity and presumption of governing beyond the grave is the most ridiculous and insolent of all tyrannies. Man has no property in man; neither has any generation a property in the generations which are to follow (...) Every generation is, and must be, competent to all the purposes which its occasions require. It is the living, and not the dead, that are to be accommodated.... (Paine 2008 : 64/65)

Ikkje minst framstår Vildanden og Vinge/Müllers formgrep generelt gjennom Ibsen-trilogien (som er på vei til å bli fire, med John Gabriel Borkman i elden hausten 2011 ved Volksbühne i Berlin), som ei kampstone, som blir tydeleg om vi tek ein tur innom det eg vil kalle eit hovudtablå i Vildanden – både i tekstform og i Vinge/Müllers grep. Det er oppgjeret mellom Gregers og Grosserer Werle, den bortkomne og heimkomne son, og som her etter konfrontasjon med faren erklærer sin livsoppgave – i det han forlater farens hus (ikkje ulikt Nora/Helmer..):

Werle : Går du ! Ut av huset ?

Gregers : Ja. For nu øyner jeg endelig én gang en oppgave å leve for.

Werle: Hva er det for en oppgave?

Gregers: Du ville bare le ifall du hørte det

Werle: En ensom mann ler ikke så lett, Gregers

(Ibsen 2006)

I Ibsens dramatik ligg spørsmålet om individet si sjølvfrigjering i møte med vekselverknadane av sine mellom-menneskelege relasjonar og gjeldande/konfliktuerande samfunnsnormer heile tida i synsvinkelen vår. Me følgjer Nora, Oswald, Fru Alving, Gregers, Hjalmar, Hedvig i prosessar som synleggjer dei ulike livsskjebnane og den veven av komplekse livstilhøve dei spegler for og i kvarandre.

Ser ein nærare på grunnkonflikten mellom far og sønn i *Vildanden* blir det i Vinge/Müllers fysiske versjon tydeleg at det handler om ulike kampar om makt og sjølvråderett, og for Gregers ikkje minst om å bryte ned maktkonstruksjonen faren har bygd opp rundt si eiga livsløgn (at han ikkje er Hedvigs far, at han er moralsk frifunnen i høve til gamle Ekdal si skjebne og Hjalmar Ekdal sitt falske livsgrunnlag, sin eigen rikdom). Far og sønn konflikten blir utheva til det ekstreme i figurasjonen av Werle som kynisk og pengegrisk storkapitalist og sonen, Gregers i Müllers figur, som ein form for transhistorisk nemisis-skikkelse som intervenserer farens linjære "suksessløp" med ei tilsynelatande distansert detonering av det eksplosive livsmaterialet som skjuler seg under overflatene, både i Werles verd og i den ekdalske heim.

Sett gjennom idéen om Skuespillsamfunnet som presentert av Debord (jfr kapittel 4) er det nærliggjande å lese Grosserer Werle som symbolkarakter for utviklinga av Skuespillsamfunnet, både i Ibsens og Vinge/Müllers versjon:



Skuespillet er en permanent opiumskrig hvis mål er å oppnå aksept for at godene identifiseres med varene, og lykken med en overlevelse som trappes opp i henhold til sine egne lover. Men hvis den forbruksbaserte overlevelsen er noe som alltid må øke, er dette fordi den alltid inneholder et savn. Om det ikke finnes noe hinsides den voksende overlevelsen, ingen steder hvor den skulle kunne slutte å vokse, er det ikke fordi den er hinsides savnet, men fordi savnet har blitt større (Debord 2009: 28)

Det interessante her er korleis Debord koplar inn savnet som kraft i *Skuespillsamfunnet*, og korleis Vinge/Müller framstiller Grosserer Werle ikkje berre som kynikar, men som eit uthula bilete på nettopp dette savnet. Tomrommet fylles med maktdemonstrasjonar.

Etter fleire scener med statisk repetisjon av kondensert dialog (Gregers : Nei. det vil jeg ikke) i veksel med blodig fysisk kamp i pappkulissene, møtes far og son til verbal konfrontasjon i den ellers utprega audiovisuelle og symbolstyrte framstillinga hjå Vinge/Müller. Den lange dialogscena som følgjer mellom Werle og Gregers i det Werle sine selskapsgjester er på veg ut, avslutter første akt i Ibsens tekst. Hjå Vinge/Müller skiljer nettopp denne scena seg ut som den einaste dialogsekvensen som blir iscenesatt som fullstendig direkte dialog mellom dei aktuelle karakterane, og den får destod sterkare effekt på eit publikum som har sett kampen bygge seg opp i symbolske tablå heller enn gjennom « realistisk ». Her blir konfrontasjonen i tillegg markert ved at far og son blir "kalla inn" *føre* teppet til den aktuelle scena av Gregers/Vinge, slik at dei skiljer seg fysisk ut frå det som har utspela seg som sceniske tablå i dokkeheimscenografien – det er duka for nærkamp mellom karakterane som *ekstra*-dramatiske karakterar, dei stig ut or sceneuniverset<sup>22</sup> og inkluderer publikum som vitner i det dei beveger seg opp på kvar si side av amfiet for å « tale » med kvarandre. Sceneteppet går ned og lydsporet synkronisert med far og sønn som nærmer seg kvarandre, og oss:

Gregers: Far, vil du ikke vente litt?

Werle: (stanser) Hva er det?

Gregers: Jeg må tale et ord med deg.

Werle: Kan ikke det vente til vi blir alene?

Gregers: Nei, det kan ikke; for det torde kanskje hende at vi slett ikke blir alene

---

<sup>22</sup> ...eller etterkvart som på en kabuki teaterets todelt *hamichi*

(Ibsen 2006: 639)

Replikkane er her satt opp som gjengitt i *Ibsen Samlede Verker (2006)*, og som gjengitt på scena både i Bergen og Oslo versjonen av Vinge/Müllers verk. Det interessante her er korleis det gjennom teksten sin sentrale plass i denne scena, oppstår eit konkret møtepunkt mellom originalversjonen av Ibsens drama og Vinge/Müllers versjon av det, som blir den mest direkte og lengst uavbrutte samansmeltinga av før og no i dramatisk form – maskene hjelper oss som publikum å bevare distansen til aktørane som no er sveltande, pustande, varme kroppar, tilgrisa av teaterblod (og lukta av teaterblod) like ved oss. Kroppar som minner om det fysiske aspektet og i det historiske dramaet, som om ein blir slått av for første gong at jo, dei var sanneleg av kjøt og blod den gong og. Organismar. Werle og Gregers blir til vår samtidige og fortidige tragiske kamp mellom generasjonar som ikkje evner å overskride sine individuelle livskampar til eit genuint fellesskap av gjensidig forståing og respekt. Dei *kan* ikkje forstå kvarandre.

Nietzsches idé om den evige gjenkomst nærast roper i stilla mellom replikkane, i det dei to kroppane pulserande i teaterblod og sveitte etter sceneslaga, gjer amfiet om til ein form for rettsal kor publikum blir innkorporert som stilltigande jury mellom dei to, og den personlege konflikten fylles av bankande blod frå Ødipus og Antigone, og via alle skamtynga og rettferdskjempane barn derfrå og opp (og sikkert før, og rundt og rundt i sivilisasjonshistoria), og det er her eg mister det eg måtte ha av distanse til førestillinga: for aldri har eg i ein teatersituasjon opplevd ein sterkare konfrontasjonsscene, så symbolhada og samstundes så totalt innsausa i det kroppslege dramaet aktørane har bygd opp gjennom dei første timane av det som definitivt byrjer å nærme seg definisjonen, *djupt personleg og universelt* forankra samtidstragedie. Det er den forstumma og emosjonelt neglisjerte sonen/bornet som tek bladet frå munnen, og det er den halvblinde og tilsynelatande halvdøve faren/den vaksne som stadig fornektar sine eigne feilsteg og ikkje minst effekten av sine handlingar og sitt vesens væren på menneska rundt han. (Eit moment glitrande enkelt oppsummert med Werles sluttcommentar i scena: "(mumler hånlig efter Gregers). He -! Stakkar, - og så sier han at han ikke er overspent!") (Ibsen 2006: 642). Werle i skodespelar Harald Kolås sin kompakte og stutte kroppsbyggnad

utstråler (gjennom karakteriseringa i spelet) reint fysisk ein mett og mektig kropp, *satt* i sitt eige liv, medan Gregers i Ida Müllers vevre, langstrakte figur, ber på ein form for gjennomskinleg sårskap og styrke, ein kropp som ikkje tenker på mat og søvn og materiell rikdom, men ukrenkeleg er villig til å sultefore seg fram til eit augeblikk av sanning. Det er kanskje og ein kropp som i sin ukuelege "rettskaffenhetsfeber"(ibid: 659) - ordet med negativ klang som Doktor Relling bruker om det Greger oppfatter som sin "livsoppgave": å fri Hjalmar Ekdahl frå livsløgna som er påført han(ibid: 658) - har gitt opp det jordiske livet til fordel for eit høgare håp, men som igjen kroppen sjølv blir berar av, her med ein messiansk undertone. Gregers/Müller blir i det heile til ein vandrane granat gjennom tablåa kor det blir spela på alt frå Kristus-analogiar til splatterfilmbasert vald kor kroppen finn tilbake til sin opprinnelege form sjølv etter den verste deformering. Det kroppslege elementet i høve til maktgrepa som syner seg mellom aktørane i dramaet, ber slik på ei dualisme mellom popkulturelle referansar og eit idehistorisk drama kor kampen mellom idealismen og realismen framstår som ein kampsone kor dei andelege og idémessige aspekta bak Ibsens karakterar blir kroppsleggjort som fysiske slag mellom karakterane og kor maktbalansen etterkvart imploderer i ein syklisk dramturgi kor det ikkje lenger er eit openbart skilje mellom dei to ideologiske flatene som reine karaktertrekk, men kor alle karakterane blir til figurar i eit landskap som nærast sentrifugerer dei rundt i eit hjul av makt og avmaktsposisjonar i høve til både kvarandre, og sine respektive livsløgner/livssynskonstruksjonar... Ein sentrifuge som riktignok lar Gregers og Hedvig kome ut som sigrande « revolusjonsheltar » (men talande nok i høve til verkets liv og tematikk ikkje utspela som scene før i siste førestilling av Vildanden-maratonen i Oslo 2010): Werle-imperiet symbolisert av ein drage møter Hedvig i scenekamp, kor Hedvig som riddarinnne, ledsaga av sin bror Gregers, drep dragen og redder foreldra sine ut av magen på udyret.

Korvidt ein skal tolke det eventyrlege som siger eller ein ny form for avmaktsposisjon, kor fiksjonen til sjuande og sist må tape for realitetane som framleis eksisterer utanfor teaterrommet, er avhengig både av krafta i førestillinga som utsagn og graden av effektpotensiale i tilskodarane sine eigne liv. Christina Peios/Hedvig, skriv til meg i ein mail (15.mai 2011):

In Bergen we managed to round up the play only once with a kind of merge of the keyscenes at the end during the rotation of the stage, meaning the suicide of Hedvig, her entering the paradise and the cleansing, the diving into the oceans bed to reunite with her brother, Gregers, and a kind of distruction and at the same time victory over the trapped wild duck or in other words the liberation or refusal of the so called life lie in a draining in feathers and flying eggs. (Christina Peios / Hedvig)

### **Kroppen som kampsone på verdsscena, eller, Gregers mot *begjærmaskinane***

I am contending for the rights of the living, and against their being willed away, and controuled and contracted for, by the manuscript assumed authority of the dead; and Mr. Burke is contending for the authority of the dead over the rights and freedom of the living. There was a time when Kings disposed of their Crowns by will upon their death-beds, and consigned the people, like beasts of the field, to whatever successor they appointed. This is now so exploded as scarcely to be remembered, an so monstrous as hardly to be believed; but the Parliamentary clauses upon which Mr. Burke builds his political church are of the same nature... (Paine 2008 : 65)

Sitatet ovanfor er henta frå Thomas Paines idéar om revolusjonen som naudsyn for å vekke mennesket til sine eigne liv – å fri dei frå tidligare generasjonars maktgrep om korleis livet skal forvaltast, levast. Han taler i direkte og rak motsetnad til konservatismens far Edmund Burke. Analogien til oppgjeret mellom Gregers og grosserer Werle er påtakeleg, og ei interessant påminning om Ibsens nærleik til kampen rundt dei nye, revolusjonære idéar. (dei som kan blåse bort Gengangerene som heimsøker oss – Fru Alving har talt... og, det skal vi ”ikke skatte ringe”<sup>23</sup>).

Så, la oss dvele litt ved den aktuelle dialogscena mellom far og son, kor det performative subjektet som kropp opptrer i kryssingsfeltet mellom aktiv agent og passivt objekt for historiske og personlege livskrefter om kvarandre, ikkje utypisk for Ibsen sine skildringar av det (mellom-)menneskelege komplekset. Den følgjande replikken frå Gregers til sin far, kan tolkast innanfor ramma av familiedramaet, men får i lys av Vinge/Müllers teikning av *Werle-imperiet*, vekt som meir generell kommentar til Werle som representant for ei patriarkalsk verdsordning og eit økonomisk system som fordrer skeiv fordeling langs ulike differensieringsakser (nasjonalitet, kjønn, livssyn, utdanning), og

---

<sup>23</sup> Etter Gengangere førestillinga til Vinge/Müller på BBT blei uttrykket at ”det skal man ikke skatte ringe” til eit aldri så lite symbol på at eit kultfenomen var føyd. Dette blei repetert på scena i eit tablå kor publikum fekk eit comic relieff gjennom rein språk-appropriering... og det *skal* man ikke skatte ringe...! (wink, wink til Miriam Prestøy Lie)

kor det handlande subjektet Werle ikkje tek omsyn til eventuelle offer på vegen (subversivt spegla i Gregers sitt eksorsistiske korstog mot livsløgna og for den ideale fordring):

Gregers: (...) Når jeg ser tilbake på all din ferd, da er det som om jeg så ut over en slagmark med knuste menneskeskjebner langs alle veiene. (Ibsen 2006.: 641)

Satt inn i vår samtidskontekst er det enkelt å finne belegg for analogien førestillinga innbyr til, mellom Werle-imperiet og den generelle vestlege verdsdikt, ført i bresjen i ulike grad av ulike nasjonar, inkludert den norske, i eit århundre prega av ekstrem vald og krigføring i ulike former, og ikkje minst ei medieutvikling som har medført eit intrikat kompleks av aktiv/passiv posisjonar i høve til spennet mellom det individuelle liv og maktmekanismene innebygd i dei politisk-økonomiske sfærene. Verdshistorikaren Eric Hobsbawm oppsummerer noko av dette innleiingsvis i si bok *Globalisation, Democracy and Terrorism* (Hobsbawm 2007):

The twentieth century was the most extraordinary era in the history of humanity, combining as it did unparalleled human catastrophes, substantial material improvement and an unprecedented increase in our capacity to transform, and perhaps to destroy, the face of our planet - and even to penetrate outside it. How are we to look back on that 'age of extremes', or forward at the prospects for the new era which has emerged from the old? (Hobsbawm 2007: 1)

Dette er spørsmål eg meiner og bør følgje med på vegen i spørsmål om den kunstnariske avantgarden sin utvikling, (som ein form for kulturell performativ mutant) i den same tidsperioden, og som i møte mellom det ibsenske idématerialet og Vinge/Müllers transformasjon av dette og er spegla som samfunnsmessig grunnlag for deira kavalkade av utopisk lada revolusjonstendensar og det ein kan kalle ein *valdeleg dramaturgisk fysiologi*. Deleuze og Guattaris bilete av "kroppen uten organer" henta frå deira kapittel om "begjærsmaskinene" i deira infløkte bok *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Deleuze/Guattari 2003), kjem og inn her med eit språk som emner å røre ved det rommet som oppstår i Vinge/Müllers liminalitetsspel. Den organiske naturen blir her kopla opp til ein idé om begjæret som ein oppkoplingsmaskin som mennesket berre kan unnsnippe ved å gjere seg sjølv til, ja, "ein kropp uten organer". Det er kontrasten mellom ein automatisert produksjonsprosess og draumen om det sjølv-autonme individet

som dansar i desse biletene Deleuze/Guattari sett opp. I dette biletet kan ein tolke Gregers som kroppen uten organer som vender heim til vepsebolet – begjærsmaskinen, kor og Hedvig regelrett blir føydd som monster, og Dr Relling driv samlebandsproduksjon av spedborn produsert av Grosserer Werles sæd (og høne-egg:). Eit utdrag frå Deleuze/Guattaris ”organisk organlause penn”:

Opp mot organmaskinene setter den organløse kroppen sin glatte, opake og stramme overflate. (...) Begjærsmaskinene forsøker å trenge inn i den organløse kroppen, som reagerer med å støte dem fra seg, idet den oppfatter dem alle som forfølgelsesmaskiner (Deleuze/Guattari 2003: 20)

Her kan me skimte Ibsens Gregers som ofte har blitt tolka som ein ”kjønnslaus” skikkelse, på sitt vis utstøtt frå sin heim, og samstundes forfølgd av familiens krav om lojalitet og arveansvar. I kampen mellom Gregers og Werle slik det utspeler seg i Vinge/Müllers grep, blander biletene av Deleuze/Guattaris kjølege begjærsmaskinar ute etter å ta det ”hellige individet”, med eit organisk barokk-maskineri av karnevalessk teatraliet. Perspektiva sentrifugerer seg igjen. *Vildanden* flakser, og flyg. Me kan forlate sonen.



## Implikasjonar ved teateret forstått som eksistensiell terskeltilstand

(...) kjernen av problemet i Vestens politiske paradigme: I forlengelsen av Aristoteles har man forstått politikk som utførelsen av en historisk oppgave (et ”verk”), og man har ekskludert det naturlige livet fra denne oppgaven. Det som skjedde da man i tiden etter første verdenskrig ble seg bevisst fraværet av en historisk oppgave, var imidlertid at administrasjonen av det naturlige livet ble gjort til politikken oppgave (Agamben 2006: 315). Slik ser Agamben forutsetningen for dagens biopolitikk i Aristoteles’ forståelse av politikken. (Grøtta 2010: 25)

(...) ritual can be both earnest and playful. Eros may sport with Thanatos, not as a grisly Dance Macabre, but to symbolize a complete human reality and a Nature full of oddities" (Nietzsche 1993: 85)

DISMEMBERING MAY BE A PRELUDE TO RE-MEMBERING.  
REMEMBERING IS NOT MERELY THE RESTORATION OF SOME PAST  
INTACT, BUT SETTING IT IN LIVING RELATIONSHIP TO THE PRESENT  
(ibid.idem: 86)

Eit vell av ulike estetiske referanser kjem som omtala ovanfor til syne i Vinge/Müllers Ibsen-kavalkade. Samla i dette rommet oppstår dei med visse ideologiske, eller estetisk-eksistensielle fellestrekk, gjennom eit rop på det frie mennesket, gjennom sanne prosessar av å la livskraftene leve...

*Performative mutantar* kan i lys av Vinge/Müllers *Vildanden*, og generelt; møtet mellom deira estetiske grep og Ibsens dramatikk definerast som uttrykk for ein *livsform* som i ein samtidig bevegelse negerer livet *som det er*, forstått som statisk kategori, og opner det som kontinuerleg pågåande potensiale. I tilfellet *Vildanden* vil eg seie at begrepet utprøvd som analogi på kunstnarisk metode *er* probat. Vinge/Müller har i sine Ibsen-produksjonar ”levandegjort historie” og våre erfaringar av samtida, kor førestillingane deira som eit pågåande maratonprosjekt understreker kunsten og livets møte i den *kontinuerlege* *kreasjonen av eksistens* me finner oss sjølv i, og må lese andre ut i frå – at livet aldri stod stille, men var på veg, er på veg, i hoop etter hoop, gjennom tid og rom, kropp og... sjel, som *ein* kropp.



I opninga av sin *Beyond good and evil* (publisert i 1885), skriv Nietzsche, som i eit ekko av det gregerske kompleks skildra i Ibsen, reaktualisert av Vinge/Müller, og reflektert iallefall i *denne* publikummaren sin reaksjon på *Vildanden* som *aktiv* samtidstragedie:

The will to truth, which is still going to tempt us to many a hazardous enterprise; that celebrated veracity of which all philosophers have hitherto spoken with reverence: what questions this will to truth has already set before us! What strange, wicked, questionable questions! It is already a long story – yet does it not seem as if it has only just begun? Is it any wonder we should at last grow distrustful, lose our patience, turn impatiently away? That this sphinx should teach us too to ask questions? Who really is it that here questions us? What really is it in us that wants 'the truth'? – We did indeed pause for a long time before the question of the origin of this will – until finally we came to a complete halt before an even more fundamental question. We asked after the value of this will. Granted we want truth: why not rather untruth? And uncertainty? Even ignorance? – The problem of the value of truth stepped before us – or was it we who stepped before this problem? Which of us is Oedipus here? Which of us sphinx? It is, it seems, a rendezvous of questions and questionmarks. –And, would you believe it, it has finally almost come to seem to us that this problem has never before been posed – that we have been the first to see it, to fix our eye on it, to hazard it? For there is a hazard in it and perhaps there exist no greater hazard. (Nietzsche 1990: 33)

Spørsmålet om sanninga går i *Vildanden* i eitt med spørsmålet om livsoppgaven som for Gregers blir teke ut i sin mest ekstreme form, men og om eit spørsmål om kva for verdsbilete ulike born veks opp med, og tek med seg inn i si vaksenverd - forskjellige ”barn”, forskjellig løysingar og konstruksjon av livssyn og livsrom. Ibsens *Vildanden*-karakterar, kan me no tenke oss langs desse banar:

Gregers – idealismen presentert ved eit verkelegheitskonfronterande eksistensmodus

Dr Relling – realismen presentert ved eit illusjonsbyggjande overlevelsesmodus

Hjalmar Ekdahl – gjennomsnittsmennesket som går til grunne mellom dei to paradigmene representert av Gregers og Relling

Werle – realismen/illusjonismen representert ved eit autoritært maktgrep som fremavler Gregers ideale fordring for å motarbeide sin fars regime

Hedvig – offeret som står utanfor lovene, som uunngåeleg må ofrast men ikkje kan drepast. Sjølv mordet presenterer idealismens død gjennom realismens brutalitet

SI ein kultur kor ikkje alle er kunstnarar men *kan* bli det, i ein kultur kor sosialdarwinisme og biopolitikk er i opptakt på vingene av vår ”humane” politikk, er det å skape sin eigen livsoppgave blitt vårt eksistensielle *limen*, terskeltilstanden – som i realiteten ikkje berre betyr fridomspotensiale, men som og fører mange inn på den eksistensielle vippen mellom illusjonen om meining og tapet av den, mellom individuell ”lykke” og kollektiv angst (eller var det omvendt?). Når kunsten *produserer* ”relasjonell estetikk” og teateret gir vinger til apokalyptisk-revolusjonære vildender med valden som fysiologi bør ein ta desse fenomena som reelle (ikkje det same som direkte!) uttrykk for kor livet finn, og leiter etter sin verdi i ein samfunnskultur kor livsløgnen kanskje er sterkare utbreidd enn nokon gong.<sup>24</sup>

I våre estetisk-politisk lada kvardagsomgivnader er kanskje ikkje det viktigaste å tolke kunsten *som* kunst, men som *livsutsagn*. Ei innstilling som impliserer at ein heller ikkje slutter å stille spørsmål til korleis den blei, og blir til. Me har alle, i og utanfor kunsten som livsrom vårt individuelle del-ansvar for kva for livsoppgåver og livsutsagn me som individ og samfunn produserer. Eit kvart kunstuttrykk er ein form for ”Erscheinen”<sup>25</sup>, men og ei aktiv handling. I den grad eg vil introdusere performative mutantar som eit analysebegrep til bruk i andre fortolkingsamband, må poenget vere å opne for lesningar som ikkje er ute etter å etablere kategoriar basert på stil, men å imøtegå den aktuelle uttrykksforma lest i lys av sitt liv som verkelegheitsaktør i sin samtidskontekst. Sett andre vegen kjem det og inn i min eigen kontekst som eit behov for å gi språk til påvisninga av eit kunstrom som definerer seg utfrå eksistensielt prekære ”kall”. Eit slikt rom kan fort glattast ut ved forsøksvis *deskriptive* analyser, og kulturelle og mediale begjærsmaskiner som svelger unna einkvar form for resistanse, ikkje minst ved å implementere dei i sine

<sup>24</sup> ... og her blir Peter Bürgers tanker interessante igjen med si understreking av kunsten som alltid allereide historisk utsagn, såvel som ei autonom livsform (mi tolking, jfr Bürger 1998)

<sup>25</sup> Martin Seels *Ästhetik des erscheinens* (Seel 2000): ”Der so weit eine ansonsten verstellte Dimension der Realität, deren wir in der Aufmerksamkeit für das Erscheinen teilhaftig werden; dennoch wird hier etwas wirklich, oder genauer: in seiner Wirklichkeit gegenwärtig, das der theoretischen und praktischen Weltaneignung verschlossen bleibt. entwickelte Gedanke läßt verständlich werden, warum der ästhetischen Wahrnehmung oft ein gesteigerter Sinn für das Wirkliche zugesprochen wird. Zwar ist es keine höhere Realität, sondern lediglich

eigne førestillingar. Performative mutantar kan kjenneteiknast ved å operere gjennom ein liminalitetsdramaturgi, kor kunsten, teateret, i seg sjølv betyr opprettinga av eit autonomt livsrom – autonomt i sin sjølvråderett, men alltid allereide satt i fluxus med sin eigen samtidskontekst. Performative mutantar kan likevel unngå svelgjet til begjærsmaskinane, eller og, konfrontere menneska som er fanga i dei med ein blodig, naken menneskekropp ingen veit kven er, men kjenner likevel; mennesket som nakent liv, midt mellom alt me er og gjer.

*Vildanden* traff meg som eit levande møte med *homo sacer*-figuren – som randsonenfigur, som offer, og som ”nakent liv”, i alle sine fasettar og eksistensielle risikoner. Heldigvis møtte eg denne figuren i ein eksistenssone som samstundes framheva seg sjølv som pågande potensiale, om revolt og om maktforskyvning – kor *homo sacer* (Gregers) kjemper for å vinne sin *zoé* (Hedvig gjenoppstår) tilbake, og klarer det! I ein samtidstragedie skodd over ein barokkorganisk lest til eit dadaistisk draumspel anno, i skrivande stund, 2011, burde vel det gå an – i teateret erfart som potensielt livsrom, eller, omvendt våre livsrom parafrasert i eit potensielt, og framleis pågande teater. (Hausten 2011 blir trilogien til Vinge/Müller utvida. John Gabriel Borkmann skal vekkjast til liv ved Volksbühne, Berlin. Gröss og gru!)

Møtet mellom Vinge/Müllers estetikk og Ibsens drama står for meg som erfaringa av ei eksistensiell sone som opner for å sjå livets krefter i spel, ikkje som dei *er*, men som påminning om kva menneskelivet er laga av, kva som står på spel i våre relasjonar, og korleis kreftene blir til i våre møter med kvarandre. Vår kunst og våre liv som alltid allereide *pågåande potensiale*. Det handler og om to ”villender” i teaterhistoria som møttes til ein heftig ”disturbance of violent relatedness”, som den franske filosofen Jean-Luc Nancy formulerer i si eksistensfilosofiske ”ønskebok” *Being Singular Plural* (Nancy 2000), altså mennesket som alltid allereide eitt, og fleire i sam-væren. *Vildanden* som eksistensiell pasjonsspel er kanskje det som står sterkast igjen. Eit spel som fordrer til genuin co-pasjon. Eller:

What I am talking about here is compassion, but not compassion as a pity that feels sorry for itself and feeds on itself. Com-passion is the contagion, the contact of being

with another in this turmoil. Compassion is not altruism, nor is it identification; it is the disturbance of violent relatedness. (Nancy 2000: xiii)

## Litteraturliste

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, California 1998
- Agamben, Giorgio: *Infancy and History. On the destruction of experience*, Verso, London New York 2007.
- Agamben, Giorgio: *Means without end. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, 2000
- Andersson, Daniel: "Monumental-blodsprutande-Ibsen",  
<http://theperfectblogg.blogspot.com/2010/05/monumental-blodsprutande-ibsen.html> 2010
- Arntzen, Knut Ove: "Om å fortelle verden: "Recycling" i det nye teater, i Spillerom nr 4 1991, ss. 19-22 Norsk Teatersentrum 1991
- Aronson, Arnold: *American Avant-garde Theatre*, Routledge, London/New York 2000
- Auslander, Philip: *Performance Vol. 1*, Routledge London 2003
- Ball, Hugo: "Dada Fragments", i *Art in Theory 1900-2000*, Harrison/Wood 2003
- Ball, Hugo: "Flykten ur tiden (1915-1920)" (Ur Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946), i *Moderna manifest*, Qvarnström 1973
- Barba, Eugenio "The deep order called turbulence. The three faces of dramaturgy", i *The Performance Studies Reader*, Bial 2004
- Bibelen : Den hellige skrift. Det gamle og det nye testaments kanoniske bøker, Norsk Bibel A/S 1988
- Bial, Henry: *The Performance Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2004
- Bien, Horst: *Henrik Ibsens realisme*, Universitetsforlaget Oslo-Bergen-Tromsø 1973
- Bjørneboe, Therese: [http://www.kritikerlaget.no/pages/nor/355-teaterkritikerprisen\\_20072008\\_til\\_vegard\\_vinge\\_og\\_ida\\_mller](http://www.kritikerlaget.no/pages/nor/355-teaterkritikerprisen_20072008_til_vegard_vinge_og_ida_mller), publisert 25.september 2008
- Bjørneboe, Therese (red.): *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, nr. 3-4 2006, Oslo
- Bjørneboe, Therese (red.): *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, nr.2-3 2009a, Oslo
- Bjørneboe, Therese: "Hjalmars teater", i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, Bjørneboe 2009b

- Bræin, Ingvild: Vildmanden (intervju med Per Boye Hansen), i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, Bjørneboe 2009a
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens Selvmord*, Eks-Skolens Trykkeri, Danmark 2009
- Blom, Ina: *Joseph Beuys*, Gyldendal Norsk Forlag, 2001
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Les presses du réel 1998
- Bourriaud, Nicolas: *Relasjonell Estetikk (Oversatt av Boel Christensen-Scheel, Etterord av Andra Kroksnes)*, Pax Forlag Oslo 2007
- Breton, André: *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972
- Brostrup-Müller, Olav: "Ibsens ikke-hjem", intervju med Vegard Vinge og Ida Müller, <http://www.klassekampen.no/56083/article/item/null/ibsen-ikke-hjem>, Klassekampen.no 22.mai 2009
- Bürger, Peter: *Om Avantgarden*, Cappelen 1998
- Carlsson, Marvin: *Performance. A critical Introduction*, Routledge New York, London, 1996
- Christensen, Erik M: Henrik: *Ibsens realisme: illusion katastrofe anarki*, Freie Universität Berlin, Akademisk Forlag København 1985.
- Comte, August: "A general view of Positivism", i *The Great Political Theories Volume 2*, Curtis 2008
- Crow, Thomas: *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, Laurence King Publishing Ltd, London 2004
- Curtis, Michael (ed.): *The Great Political Theories Volume 2. A Comprehensive Selection of the Crucial Ideas in Political Philosophy from the French Revolution to Modern Times*, Harper Perennial Modern Classics, Harper Collins New York 2008
- Debord, Guy: *Skuespillsamfunnet*, Gasspedal og News from NowHere, Bergen og Oslo 2009
- Durbach, Errol: *Ibsen the Romantic. Analogues of Paradise in the Later Plays*, Macmillian Press Ltd, London 1982
- Egan, Michael: *Ibsen. The critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London Boston 1972
- Fishcer-Lichte, Erika:
- Fishcer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, ritual*, Routledge 2005

- Foster, Hal: *Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the century*, October Books, MIT Press 1996
- G.A.D: "Vildanden", anmeldelse i Bergens Tidende, publiseringsdato 10.januar 1885, tilgjengelig på [www.ibsen.net/index.gan?id=279800&subid=0](http://www.ibsen.net/index.gan?id=279800&subid=0)
- Gran, Anne-Britt: "Teatralitetens fall på Ibsens tid", i Østerud 1996
- Geertz, Clifford: "Blurred Genres. The refiguration of social thought", *iPerformance Vol.1*, Auslander 2003
- Grøtta, Marit: "Giorgio Agamben – livet i unntakstilstanden", i *Moderne politisk teori* Pedersen 2010
- Harrison, Charles og Wood, Paul: *Art in Theory 1900-2000. An anthology of Changing Ideas*. Blackwell publishing, USA/UK/Australia 2003
- Hobsbawm, Eric *Globalisation, Democracy and Terrorism*, Little Brown, Great Britain 2007
- Hov, Live: *Med Fuld Natursandhed. Henrik Ibsen som teatermann*, Multivers Academic, København 2007
- Hyldig, Keld: "Ibsentradisjonen i norsk teater", i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, Bjørneboe 2006
- Ibsen, Henrik: *Vildanden*, i Henrik Ibsen Samlede Verker, Gyldendal 2006, Oslo
- Innes, Christopher: *Avant Garde Theatre 1892 - 1992*, Routledge, London/New York 1993
- Larsen, Idalou: "Tyrannosaurisk estetikk", nettkilde:  
<http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=717> (også publisert i Klassekampen 25.05.2009)
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2005
- Lehmann, Hans-Thies: *Post-dramatic theatre* (translated by karen Jürs-Munby), Routledge London and New York 2006
- McGlynn, Fred: "Postmodernism", i *Continental Philosophy III: Postmodernism – Philosophy and the Arts* Silverman, H.J (Red.) 1990
- McKenzie, Jon: *Perform or else. From Discipline to performance*, Routledge, London, New York, Canada 2001

- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*, Routledge, London New York 2004
- Moi, Toril : *Ibsens modernisme*, Pax Forlag A/S, Oslo 2006
- Nancy, Jean-Luc: *Being Singular Plural*, Stanford University Press, California
- Nærø, Arvid: *Den politiske Ibsen. Med studier i Henrik Ibsens anarkisme*, Kolofon Forlag 2009
- Nietzsche, Friedrich: *Beyond good and evil. Prelude to a philosophy of the future*, Penguin Books London 1990
- Paine, Thomas "The Rights of Man", i *The Great Political Theories Volume 2*, Curtis 2008
- Pedersen, Jørgen (red.) : *Moderne politisk teori*, Pax forlag A/S, Oslo 2010
- Peripeti (red. Andersen /Christoffersen /Møller /Ørjasæter): *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier. Henrik Ibsen 5- 2006*, Afdeling for Dramaturgi, Inst. for æstetiske fag, Århus 2006
- Peripeti (red. Christoffersen /Branth /Heinrich /Thygesen /Nielsen /Hessela /Schultz /Gade /Eigtved /Led / Sørensen): *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier. Performativitet 6-2006*, Afdeling for Dramaturgi, Inst. for æstetiske fag, Århus 2006
- Qvarnström, Gunnar: *Moderna manifest. I Futurism och dadaism*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1973
- Schechner, Richard: *Performance Theory*, Routledge, London New York 2003
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Carl Hanser Verlag, München 2000
- Silverman, H.J (Red.): *Continental Philosophy III: Postmodernism – Philosophy and the Arts*, Routledge 1990
- Strindberg, August: *Till Damaskus / Ett Drömspel*, Natur och Kultur, Stockholm 2005
- Thomsen, Bodil Marie: "The performative acts in Medea and Dogville and the sense of "realism" in new media", i *Performative Realism* Gade/Jerslev 2005
- Turner, Victor: *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*, PAJ Publications, New York 1982
- Tzara, Tristan: "Dada manifesto 1918", i *Art in Theory 1900-2000*, Harrison/Wood 2003





## Sangtekster

I did my best to notice\_When the call came down the line\_Up to the platform  
of surrender\_I was brought but I was kind\_And sometimes I get  
nervous\_When I see an open door\_Close your eyes \_Clear your heart...\_Cut  
the cord\_\_Are we human?\_Or are we dancer?\_My sign is vital\_My hands are  
cold\_And I'm on my knees\_Looking for the answer\_Are we human?\_Or are  
we dancer?\_\_Pay my respects to grace and virtue\_Send my condolences to  
good\_Give my regards to soul and romance,\_They always did the best they  
could\_And so long to devotion\_You taught me everything I know\_Wave  
goodbye\_Wish me well..\_You've gotta let me go\_\_Are we human?\_Or are we  
dancer?\_My sign is vital\_My hands are cold\_And I'm on my knees\_Looking  
for the answer\_Are we human?\_Or are we dancer?\_\_Will your system be  
alright\_When you dream of home tonight?\_There is no message we're  
receiving\_Let me know is your heart still beating\_\_Are we human?\_Or are  
we dancer?\_My sign is vital\_My hands are cold\_And I'm on my  
knees\_Looking for the answer\_\_You've gotta let me know\_\_Are we  
human?\_Or are we dancer?\_My sign is vital\_My hands are cold\_And I'm on  
my knees\_Looking for the answer\_Are we human\_Or are we dancer?\_\_Are  
we human?\_Or are we dancer?\_\_Are we human\_Or are we dancer?\_

(The Killers: "Human", *Day and Age*, Island Records 2008)

*I know you've suffered,  
But I don't want you to hide,  
It's cold and loveless,  
I won't let you be denied*

*Soothing,  
I'll make you feel pure,  
Trust me,  
You can be sure*

*I want to reconcile the violence in your heart  
I want to recognize your beauty is not just a mask,  
I want to exorcise the demons from your past,  
I want to satisfy the undisclosed desires in your heart*

*You trick your lovers,  
That you're wicked and divine,  
You may be a sinner,  
But your innocence is mine*

*Please me,  
Show me how it's done,  
Tease me,  
You are the one*

*I want to reconcile the violence in your heart,  
I want to recognize your beauty is not just a mask,  
I want to exorcise the demons from your past,  
I want to satisfy the undisclosed desires in your heart*

*Please me,  
Show me how it's done,  
Trust me,  
You are the one*

*I want to reconcile the violence in your heart,  
I want to recognize your beauty is not just a mask,  
I want to exorcise the demons from your past,  
I want to satisfy the undisclosed desires in your heart*

(Muse: "Undisclosed desires", *The Restistance*, Warner Brothers 2009)

Thy hand, belinda, darkness shades me.

On thy bosom let me rest.

More I would, but death invades me.

Death is now a welcome guest.

When I am laid in earth, may my wrongs create

No trouble in thy breast.

Remember me, but ah! forget my fate.

(Purcell, Henry (1659-1695) : « Dido's Lament », *Dido and Aeneas*)

### **Førestillingsinfo:**

**Vildanden – Skatehallen, Festspillene i Bergen** Henrik Ibsen: VILDANDEN

Regi, scenografi og kostymer: Ida Müller og Vegard Vinge. Musikalsk komposisjon: Trond Reinholdtsen. Lyddesign: Trond Reinholdtsen og Martin Aaserud. Støy: Lasse Marhaug. Video: Florian Gwinner. Lysdesign: Boya Bøckman. Produsent: Black Box Teater/Festspillene i Bergen. Skatehallen, 22.mai – 1. juni (kilde : Bjørneboe 2009)



Plakat/flyer: Vegard Vinge

### **Vildanden – del 2 – director's cut – Black Box Teater**

ALLE DATOER ER NÅ UTSOLGT! (22- 29.mai 2010)

Sjekk billettsservice for evt uaventede billetter

Forestillingen vil vare i minimum 12 timer. Det vil bli pausemuligheter og disse annonseres underveis.

Vi vil ha enkel matservering i tillegg til åpen bar. Du kan ta med deg egen matpakke om ønskelig

Regi, Scenografi, Kostymer: Vegard Vinge og Ida Müller.

Musikalsk komposisjon, stemmer og lyddesign: Trond Reinholdtsen.

Lyddesign og teknikk: Martin Aaserud. Lysdesign: Kyrre Heldal Karlsen.

Lysassistent: Svein Inge Nergaard. Video: Florian Gwinner. Videoteknikk: Birk Nygaard.

Støy: Lasse Marhaug. Scenografi bygging: Anders Hamre. Snekkerassistent: Carl Nilssen Love.

Scenografimedarbeider og skulptur: Tina Peios. Scenografi og kostymeassistent: Lea Basch Opheim.

Med: Petter Width Kristiansen, Harald Kolås, Tina Peios, Torbjørn Davidsen, Lea Basch Opheim, Catrine F. Andersen, Arnt Christian Teigen, Ida Müller, Vegard Vinge

Kor: Kaja Vermen Rygh, Marie Othilie Hundevat, Chriss Therese Granberg, Pelle Ask, Kristian Grennes, Trond Halbo, Robert Emil Berge, Aurora Kvamsdal, Sofie Ofsdal, J.A.B., Hege og Mickey.

Co-produksjon: Black Box Teater. Støttet av: Norsk Kulturråd, Fond for lyd og bilde og FFUK.

(Kilde: Black Box Teater, [www.blackbox.no](http://www.blackbox.no))

### Gengangere

Spillested:	Black Box Teater (Store scene)
Sted:	Oslo, Norge
Oppsetningstittel:	Gengangere
Premiere:	15. september 2007
Siste forestilling:	23. september 2007
Antall forestillinger:	6
Rolleinnehavere:	
Helene Alving:	Christine Korte
Osvald Alving:	Ida Müller
Pastor Manders:	Julian Blaue
Regine Engstrand:	Henning Gärtner
Kammerherre Alving:	Trond Reinholdsen
Osvald Alving:	Vegard Vinge
Øvrige roller:	Peter Rehkop, Tøge Talle
Regi:	Vegard Vinge
Scenografi:	Ida Müller
Kostymer:	Ida Müller
Lysdesign:	Sverre Randin
Musikk:	Trond Reinholdsen (komposisjon og bearbeidelse)
Språk:	Norsk
Tilleggsinformasjon:	Co-produksjon: Ny Musikk og Black Box Teater

### Et dukkehjem

Spillested:	Grusomhetens Teater (Hausmania)
Sted:	Oslo, Norge
Oppsetningstittel:	Et dukkehjem
Premiere:	25. august 2006
Spilleperioder:	Spilt 25. og 26. august 2006 på Grusomhetens Teater i Oslo.
Rolleinnehavere:	
Torvald Helmer, Bob:	Vegard Vinge
Nora:	Henriette Berggren / Gregory Nelson
Barna:	Ida Müller
Regi:	Vegard Vinge
Scenografi:	Ida Müller
Lysdesign:	Sverre Randin
Lyddesign:	Kristian Sagosen
Språk:	Norsk
Turné:	9., 10. og 11. mars 2007: Tou Scene, Stavanger

(Kilde: [www.ibsen.net](http://www.ibsen.net))

**Foto fra Vildanden, Festspillene i Bergen. Fotograf /copyright alle bilder:  
Magnus Skrede**



**Foto: Magnus Skrede**



**Foto: Magnus Skrede**





Foto: Magnus Skrede



Foto: Magnus Skrede













Foto: Magnus Skrede



Foto: Magnus Skrede





Foto: Magnus Skrede



Foto: Magnus Skrede





Foto:Magnus Skrede